

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MALAISE DE LA VÉRITÉ :
RÉSISTANCES DU ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ HENRY ROTH

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

OLIVIER DUFAULT

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement Robert Dion, directeur et lecteur attentif, dont la perspicacité des commentaires a beaucoup aidé à rendre ce mémoire plus intéressant, plus pertinent et, sans aucun doute, plus intelligible. Merci, aussi, à Audrey Gauthier et Félix Arcouette et, enfin, à ma mère.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	vi
<i>Introduction</i>	
<i>Henry Roth, quand la belle au bois dormant se réveille –</i>	
<i>Cartographie du territoire romanesque autobiographique</i>	1
Henry Roth, la légende.....	1
<i>À la merci d'un courant violent</i> : « The he who once was I ».....	4
Poétique des barbelés : territoire et frontières du roman autobiographique.....	7
Le roman autobiographique rothien.....	13
Méthode et présentation	14
<i>Chapitre 1</i>	
<i>Discours générique paratextuel et onomastique</i>	19
1.1 Le paratexte d' <i>À la merci d'un courant violent</i>	19
1.1.1 Apparence matérielle.....	20
1.1.2 Prière d'insérer, quatrième de couverture.....	21
1.1.3 Arbres généalogiques, lexiques.....	26
1.1.4 Avertissements.....	27
1.1.5 Épigraphe commentée.....	28
1.1.6 Titres.....	31
1.2 La relation onomastique.....	33

1.2.1 Allitérations, assonances, résonances.....	34
1.2.2 Fonction allégorique de la relation onomastique	35
1.2.3 Stigmate	36
1.2.4 Astigmate.....	37
1.2.5 La relation onomastique et l'énonciation	38
1.3 Conclusion	40

Chapitre 2

<i>La clé de voûte et le malaise de la vérité</i>	41
2.1 La clé de voûte comme figure macrostructurale	41
2.1.1 Un exemple à la mécanique exemplaire.....	43
2.1.2 La clé de voûte	46
2.1.3 Nommer la figure	47
2.2 La clé de voûte dans <i>Une étoile brille sur mount Morris Park</i>	49
2.2.1 La clé dans le récit (les dimanches matins...)	52
2.2.2 L'étau se resserre (la sœur dans le récit...)	57
2.3 La clé de voûte dans <i>Un rocher sur l'Hudson</i>	60
2.3.1 Du vol de stylo à l'indicible perversité (la sœur dans le récit...)	61
2.3.2 Obsession, simulacres, doubles et désignation : vers l'aveu	62
2.3.3 La prostituée et Joyce (double et tergiversations).....	64
2.4 À la clé.....	66
2.5 Conclusion – réception, déception.....	67

Chapitre 3

<i>La question de l'auteur</i>	69
3.1 Introduction : du dégagement d'auteur.....	69
3.1.1 La figure de Pénélope.....	71
3.1.2 Figure de Pénélope – l'aveu.....	72
3.1.3 La figure de Pénélope – Call it « desaveu ».....	75
3.1.4 Call it Sleep.....	75
3.1.5 James Joyce.....	76
3.1.6 La figure de Pénélope – des cas de figure.....	78
3.1.7 La figure de Pénélope, les conclusions.....	81
3.2 Cohérence et incohérences – Røth ne standardise plus.....	82
3.2.1 Changements de noms.....	85
3.2.2 L'obsession de Jane	87
3.2.3 Contamination et parasitage.....	89
3.2.4 Premier exemple.....	90
3.2.5 Deuxième exemple.....	91
3.2.6 Changements de mode – quand « il » dit « je ».....	92
3.2.7 Les deux métadiscours – M la femme « mort-vivant ».....	94
3.3 Conclusion : Roth, romancier gérontographe.....	98
<i>Conclusion</i>	101
Le roman et le romanesque du roman autobiographique rothien	104
<i>Bibliographie</i>	109

RÉSUMÉ

La présente étude traite d'*À la merci d'un courant violent* de Henry Roth. Cette tétralogie de près de 2000 pages, publiée entre 1994 et 1998, venait rompre le silence de plus d'un demi-siècle qui avait suivi la publication du seul roman de Roth, *Call it Sleep* (*L'or de la terre promise*). Elle s'inscrit de manière originale dans le sillon d'œuvres au statut générique indécidable, sinon problématique. Discours référentiel et fictionnel y cohabitent, s'y intriquent et s'y contredisent. Si la matière est en grande partie autobiographique, les procédés formels sont issus sans conteste de la tradition des romans réalistes, modernes et contemporains (de Dickens à la métafiction de Gass en passant par Joyce, Proust et Dos Passos).

Devant beaucoup à la théorie des genres littéraires de Jean-Marie Schaeffer et plus particulièrement à la définition théorique et historique du roman autobiographique comme genre littéraire de Philippe Gasparini, cette étude cherche à approfondir le problème du genre contradictoire et hétérodoxe de l'œuvre tardive de Roth, le roman autobiographique.

Le mémoire, en trois chapitres, traite du pacte de lecture contradictoire, scellé par le double affichage générique délibérément orchestré par l'auteur et par l'éditeur, et de ce que Vincent Colonna a appelé la lecture duelle, à la fois référentielle-autobiographique et fictionnelle. Par là, il touche au problème de la vérité dans sa relation à la fiction et tente, finalement, de proposer des pistes d'analyse inusitées sur la question épineuse de l'auteur (comme notion, comme figure et comme personne) en études littéraires.

Mots-clefs : Henry Roth – À la merci d'un courant violent – roman autobiographique – roman juif américain – auteur.

INTRODUCTION

HENRY ROTH, QUAND LA BELLE AU BOIS DORMANT SE RÉVEILLE –
CARTOGRAPHIE DU TERRITOIRE ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

Autobiographie ? Roman ? Quelle importance ! L'écrivain a enfin trouvé la forme à partir de laquelle quelque chose de vrai, de sincère, d'authentique allait enfin pouvoir se dire [...]. Une confession si l'on veut, une confession à l'ordinateur.
Régine Robin, « Confession à l'ordinateur :
La Trilogie de Henry Roth »¹

Like Emily Dickinson, the sacred eremite of American poetry, or Edgar Allan Poe, the boozy pedophile and connoisseur of the macabre, Henry Roth had been mummified into legend.
Steven G. Kellman, *Redemption : The life of Henry Roth*²

Henry Roth, la légende

La légende de Henry Roth, écrivain juif américain né en Galicie polonaise en 1906 et arrivé à New York en 1907, s'est construite en deux temps. D'abord, il y a *Call it Sleep* (*L'or de la terre promise* en français), publié pour la première fois en 1934 par Robert Ballou – qui publiera le premier recueil de nouvelles d'un autre jeune inconnu à l'époque, John Steinbeck³. *Call it Sleep* s'est vendu à 2000 exemplaires avant de tomber dans l'oubli. Trente années passent et, en 1964, la troisième édition à Avon Press est un énorme succès, après que *Call it Sleep* a eu droit à la première page du *New York Times Book Review*. Du jamais vu pour un livre en format de poche, le *New York Times Book Review* privilégiant les premières

¹ Régine Robin, « Confession à l'ordinateur : La Trilogie de Henry Roth », dans *Écriture de soi et sincérité*, sous la dir. de Jean-François Chiantaretto, Paris, In Press, 1999, p. 112.

² Steven G. Kellman, *Redemption : The Life of Henry Roth*, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 2005, p. 8.

³ Voir Meyer Levin, « Préface pour l'édition française », dans Henry Roth, *L'or de la terre promise*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », [1968] 2001, p. 8.

éditions⁴. Six rééditions plus tard la même année, *Call it Sleep* s'était vendu à plus d'un million d'exemplaires et Roth, à 58 ans, devenait un des grands écrivains américains pour son seul et unique roman publié lorsqu'il en avait 28, un chef-d'œuvre en son genre :

À la fois psychologique, sociologique et intensément mystique, le livre évoque les tribulations d'un petit garçon juif qui s'efforce de construire son identité, de trouver sa voie (sa voix) et de poursuivre une vision transcendante en dépit d'un père tyrannique et d'un environnement sordide. Les conflits œdipiens, culturels et linguistiques mis en scène trouvent leur expression et leur résolution dans une esthétique expérimentale et moderniste, résolument joycienne : symbolisme appuyé, diction intensément poétique, fragmentation de la vision soulignée par diverses superpositions ou collages [provoquant des effets d'étrangeté marquants], enfin, maîtrise remarquable du *stream of consciousness*.⁵

L'homme d'un seul roman exceptionnel devenu ermite terré dans son silence, qui élevait maintenant de la volaille dans le Maine et qui ne souhaitait ni accorder d'entrevues ni se remettre à l'écriture, « suddenly [...] famous for being unknown »⁶ : voilà ce qui a formé la « première couche » de la légende rothienne. Une histoire américaine comme on n'en invente que dans les moins bons films⁷.

Jusqu'en 1994, cette première légende influencera tout le discours critique sur *Call it Sleep* – qu'il s'agisse d'articles de journaux ou de magazines ou de monographies s'intéressant à la littérature juive américaine. L'homme d'un seul livre, le reclus, l'écrivain bloqué qui a tout mis dans son premier effort, n'était, malgré la force de son roman, qu'une triste et curieuse comète dans le ciel de la littérature américaine.

Personne, donc, en 1994, ne s'attendait à le voir publier le premier tome de *Mercy of a Rude Stream, A Star Shines over Mount Morris Park*, roman qui reprend l'intrigue de *Call it*

⁴ Steven G. Kellman, *op. cit.*, p. 223.

⁵ Paule Lévy, *Figures de l'artiste : Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Lettres d'Amérique(s) », 2006 p. 147-148.

⁶ Steven G. Kellman, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Roth « was abruptly thrust out of obscurity as a wildfowl farmer [...] and into the literary canon, a figure revered by readers and scholars not just in the United States but in Italy, Spain, France, Germany, Israel [...] and many other countries as well. » (Steven G. Kellman, *op. cit.*, p. 7) La terre promise a tenu ses promesses, quoi...

Sleep exactement où Roth l'avait laissée soixante années plus tôt⁸. Roth a 88 ans. Ce silence de soixante ans, dont on parle dans toutes les revues qui couvrent la sortie du premier tome, fait partie d'un capital symbolique – issu d'une curiosité littéraire – dont jouit, à son corps défendant peut-être, Henry Roth.

La légende finit de s'élaborer quand, en 1995, à la publication de *A Diving Rock Over the Hudson*, tome II d'*À la merci d'un courant violent*, le narrateur, qu'on a volontiers identifié à Roth, avoue avoir jusqu'ici omis sciemment de mentionner non seulement l'existence d'une sœur mais aussi le fait d'avoir entretenu avec celle-ci, pendant quelques années, une relation incestueuse. C'est ainsi que toutes les études sur *Call it Sleep* des années 1960 et 1970, qui avaient toutes une explication concernant les raisons du silence légendaire de Roth, deviennent caduques. Une culpabilité féroce, pendant soixante ans, rongait l'écrivain qui s'en trouvait incapable d'écrire la moindre ligne : « a guilty secret that is crucial to understanding his literary paralysis and his final quest for regeneration. »⁹, écrit Kellman, son biographe.

Voilà, depuis 1995, le contexte dans lequel un lecteur potentiel de Roth entreprendra la lecture de *Call it Sleep* ou de *Mercy of a Rude Stream*. Qu'il apprenne l'existence de ces livres ou de cet auteur par le biais d'un magazine ou d'un ami, ni l'un ni l'autre ne tairont ce contexte qui opère une certaine fascination sordide et qui, nécessairement, provoque une attitude de lecture que je qualifierais de *biographique*. Ce discours légendaire est une composante inhérente à l'horizon d'attente de la grande majorité des lecteurs d'*À la merci d'un courant violent*. Ainsi, cette légende programme une certaine lecture (ou du moins une certaine attitude de lecture) dont il sera très souvent question dans ce mémoire. Surtout quand ce silence légendaire de soixante ans, ce fameux premier roman ressorti des limbes comme par magie et l'omission de cette sœur, Minnie Stigman (Rose Roth), constituent des éléments de l'« intrigue », pour ne pas dire des thèmes, qui traversent les quatre tomes d'*À la merci d'un courant violent* et viennent jusqu'à en dicter la forme, voire le genre.

⁸ Seul les noms des personnages changent. David Schearl, personnage principal, devient Ira Stigman et aussi narrateur de sa propre histoire – mais à la troisième personne !

⁹ Steven G. Kellman, *op. cit.*, p. 9.

À la merci d'un courant violent : « *The he who once was I* »¹⁰

Les quatre tomes d'*À la merci d'un courant violent* ont été publiés successivement entre 1994 et 1998 : 1994 pour *Une étoile brille sur Mount Morris Park*, 1995 pour *Un rocher sur l'Hudson*, 1996† pour *La fin de l'exil* et 1998† pour *Requiem pour Harlem* – Roth est décédé, le 13 octobre 1995, peu de temps après la publication du deuxième tome¹¹. Comme Paule Lévy le résume si bien, le premier volume est consacré à (la fin de) l'enfance, le second aux années d'études secondaires « et à l'éveil d'une vocation d'écrivain »¹², le troisième à la découverte de l'écriture moderniste sous l'égide de Joyce et à l'introduction d'Ira dans les cercles intellectuels du Greenwich Village des années 1920, où l'on donnait des soirées de poésie après lesquelles on discutait des poètes de l'heure, au premier chef de T. S. Eliot, et le quatrième à la rupture identitaire définitive du jeune homme avec ses origines et avec sa famille juives et à son départ du East Harlem juif pour rejoindre dans le Village Edith Welles, mentor, maîtresse et muse qui le poussera à l'écriture romanesque, femme à qui est dédié *Call it Sleep* – du moins à son équivalent réel, Eda Lou Walton¹³. À cela s'ajoute le thème de l'éveil d'une sexualité, en l'occurrence coupable, qui traverse les quatre tomes et des passages, pour ne pas dire de véritables pièces d'anthologie, où Ira Stigman raconte les souvenirs de ses petits emplois étudiants – vendeur de hot-dogs, de noix rôties et de sodas dans le nouveau stade de baseball du Bronx et au Madison Square Garden pendant les combats de boxe, receveur dans les autobus, apprenti plombier, journalier dans une usine des métros de New York, etc.

¹⁰ Henry Roth, *Mercy of a Rude Stream vol. II, A Diving Rock on the Hudson*, New York, Picador USA, [1995] 1995a, p. 405.

¹¹ Les deux premières traductions françaises à l'Olivier sont parues la même année que les éditions originales, en 1998 pour le troisième tome et en 2000 pour le quatrième (voir la bibliographie).

¹² Paule Lévy, *op. cit.*, p. 150. Ira Stigman est un *Shlemil*, un cancre, mais il excelle en dissertation grâce à son acuité et à son pouvoir d'évocation qui lui valent les hommages de son professeur d'anglais.

¹³ Voir pour ce passage Paule Lévy, *op. cit.*, p. 150.

Les morceaux de cette trame principale, apparentés à des « vignettes »¹⁴ ou à des tableaux, sont chronologiques et relèvent du roman d'apprentissage. La trame est conduite par un narrateur en apparence omniscient (hétérodiégétique), focalisé essentiellement sur le jeune protagoniste Ira Stigman mais qui ne se refuse pas quelques « arrêts sur image », soit des descriptions de scènes générales, familiales ; il s'efface aussi parfois derrière de longs dialogues au langage vert qui peuvent s'étaler souvent sur plus de trois pages¹⁵. Vient ensuite se greffer au récit un métadiscours au présent de l'écriture¹⁶ qui commente et critique, qui entre en relation avec les tableaux que le lecteur est en train de lire. Le lecteur a affaire, en fait, au *discours* du vieil homme qui, sur son ordinateur, retape un ancien manuscrit et commente l'actualité mondiale ou encore se livre à propos des vicissitudes de sa vie de vieil homme, parle de sa femme, M., d'un des ses fils tumultueux, de son premier roman, de Joyce qu'il répudie maintenant, etc.

Ainsi, [Roth] mélange allègrement autobiographie et fiction, et, pour raconter sa propre histoire, il s'abrite derrière un personnage inventé [...] qui est en fait son jumeau en tout point. Tantôt il se confond avec ce double qu'il autorise à dire « je », tantôt il le tutoie et le rudoie, tantôt il le désigne à la troisième personne – comme, du reste, il se désigne lui-même.¹⁷

Cette « désignation » à la troisième personne et l'hétéronymie sont deux des principaux éléments qui empêchent, à mon avis, d'assimiler sans plus de procès *À la merci d'un courant violent* à l'autobiographie « pure » – j'y reviens bientôt. Roth, poursuit Lévy, alterne entre les temporalités, les modes et les voix, juxtapose le passé raconté et le présent de l'écriture, fait systématiquement l'aller-retour entre le jeune homme qu'il était et le vieillard qu'il est. En somme, d'une part, il y a un récit que le lecteur croit d'abord premier (le roman d'apprentissage narré par une troisième personne conventionnelle et qui ne pose pas de problème) et qui est *a priori* fictionnel (au moins conventionnellement) pour diverses raisons qui seront amplement discutées plus loin ; d'autre part, le lecteur découvre un métadiscours qui est finalement le récit premier et qui emprunte les traits ou les topoï (thématiques, for-

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Parfois plus.

¹⁶ On verra au troisième chapitre que ce n'est pas aussi simple.

¹⁷ *Ibid.*

mels) de l'autobiographie mais qui est essentiellement assumé par un narrateur (un Ira Stigman de près de quatre-vingt-dix ans, soit l'âge de Roth au moment de l'écriture d'*À la merci...*) qui, quand est venu le temps de parler de lui-même au présent de l'écriture, continue lui aussi son récit (réflexif ou plus discursif, cette fois) à la troisième personne. Cette troisième personne problématique – à l'intérieur d'un métadiscours métafictionnel et surtout autobiographique –, « entret[ient] [ainsi] la fiction d'un auteur transmué dans son propre écrit autobiographique en personnage autofictionnel »¹⁸.

Il est symptomatique qu'à la lecture d'*À la merci d'un courant violent* les questions de genre(s) ne soient jamais loin. Qu'il le veuille ou non, le lecteur est sans cesse amené à s'interroger sur le « statut générique » qu'il doit conférer à ces livres qui, il n'est pas inutile de le préciser dès maintenant, sont vendus en tant que *novels/romans* et dont on sait que leur auteur est d'abord connu pour avoir écrit un roman. Or, bien qu'*À la merci...* s'apparente, en ce qui a trait à ses enjeux génériques, à l'autofiction, je ne miserais pas, comme Robin, sur ce terme, pour la simple raison que narrateur et auteur ne sont pas homonymes, ce qui est un des principaux éléments qui « déterminent » le genre de l'autofiction¹⁹. Les quatre tomes de Henry Roth, en fait, sont parfois (et/ou à la fois) assimilables à l'autobiographie (une autobiographie problématique, certes) et au roman moderne du 20^e siècle. Le roman d'une autobiographie ? Si la fiction – la fiction, et non le « romanesque » – s'affichait de manière univoque, peut-être, mais ce n'est pas le cas. Un roman autobiographique ?

¹⁸ Régine Robin, *loc. cit.*, p. 107.

¹⁹ Aujourd'hui, on accepte que la fameuse homonymie entre narrateur, auteur et personnage ne soit pas un des critères principaux définissant ou constituant l'autofiction (des initiales ou l'absence de nom mais la présence d'indices servant à identifier le narrateur et l'auteur risquent de lancer le lecteur dans une lecture autofictionnelle). Or, son contraire n'est pas vrai : il serait difficile d'assimiler *totale*ment l'auteur au narrateur s'ils sont hétéronymes – à moins qu'il s'agisse d'une autobiographie honteuse. (Pour l'homonymie comme critère non obligatoire dans l'autofiction, voir Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 300 et surtout 301.)

Poétique des barbelés : territoire et frontières du roman autobiographique

Yves Baudelle, dans son article « Du roman autobiographique : Problèmes de la transposition fictionnelle », estime « qu'il n'est que trop évident que c'est [la notion d'autofiction] qui, aujourd'hui, fait écran au roman autobiographique »²⁰. Il m'apparaît plutôt, à l'instar de Jean-Louis Jeannelle²¹, que c'est dans le cadre de la longue discussion intéressée et parfois musclée autour de la notion d'autofiction que certains chercheurs ont pu ressusciter, dans un élan de légitimation théorique et historique, le roman autobiographique. Yves Baudelle fut le premier à le faire, avec ses deux articles – polémiques à la limite –, « Du roman autobiographique : Problèmes de la transposition fictionnelle » et « Autofiction et roman autobiographique : Incidents de frontière »²², suivi de près par Philippe Gasparini qui, en 2004, publiait *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, une monographie entièrement vouée aux problèmes relatifs au roman autobiographique²³. *Est-il Je ?* levait « l'interdit qui pesait jusqu'alors sur la notion »²⁴, relatait Jeannelle, et Vincent Colonna en rajoutait en soulignant que le simple fait qu'une étude qui avait pour objet le roman autobiographique soit publiée dans la collection « Poétique » des Éditions du Seuil était à lui seul une petite révolution²⁵. Je ne souhaite pas à mon tour jeter de l'huile sur les braises polémiques de ces questions en revenant sur les déclarations catégoriques de Lecarme-Tabone et de Godard, déclarations représentatives de l'opprobre dont souffrait le roman

²⁰ Dans *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), 2003, p. 20.

²¹ « Où en est la réflexion sur l'autofiction? », dans *Genèse et autofiction*, sous la dir. de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur du texte », n° 6, 2007, p. 18.

²² Dans *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 43-70.

²³ Dans son plus récent ouvrage, *Autofiction : Une aventure du langage*, Gasparini confesse d'ailleurs que le sous-titre de *Est-il je?* était trompeur – stratégie marketing éditoriale et hégémonie de l'autofiction sur les autres genres de la littérature personnelle obligent –, puisque que l'auteur ne consacrait « qu'une douzaine de pages, sur trois cents », à l'autofiction ; « [c]es petites tromperies sur la marchandise montrent bien la difficulté persistante à nommer, et à vendre, un tel objet d'étude » (Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2008, p. 252).

²⁴ Jean-Louis Jeannelle, *loc. cit.*, p. 25.

²⁵ Voir Vincent Colonna, « Défense et illustration du roman autobiographique », <www.fabula.org/revue/cr/468.php>.

autobiographique dans le discours critique²⁶. Je me contenterai de reprendre certaines des propositions de définition générique et de légitimation théorique avancées par Baudelle, Gasparini et quelques autres, qui ont souhaité introduire quelques nuances, avant d'en arriver aux problèmes du roman autobiographique « rothien ».

Baudelle part du constat que, depuis une trentaine d'années, on a « beaucoup traité de la fictionnalité de l'autobiographie [...] mais qu'on ne s'est guère intéressé à la dimension autobiographique du roman »²⁷. Selon lui, le succès de l'autofiction serait dû à sa capacité de problématiser l'autobiographie, c'est-à-dire « de mettre en évidence l'inévitable processus de fictionalisation à l'œuvre dans tout récit de soi »²⁸. Le projet de son article est donc de s'employer, dans la mesure où l'autofiction est le « genre exemplaire de la dérive du biographique vers la fiction »²⁹, à « réhabiliter la notion *symétrique* de roman autobiographique »³⁰. Notion symétrique, certes, mais je me permettrais une nuance : *symétriquement inverse*, ou négative – où le noir devient blanc et le blanc, noir. De manière proportionnellement inverse, donc, le roman autobiographique serait au roman ce que l'autofiction est à l'autobiographie. Il s'agit bien, ici, d'hybridité – Baudelle parle d'une « hybridité ontologique »³¹ – et de transposition d'un registre (fictionnel ou référentiel) à l'autre (référentiel ou fictionnel). En somme, avec le roman autobiographique selon Baudelle, l'enjeu est « la transposition romanesque d'un vécu, l'insertion de données empiriques dans

²⁶ « L'un des grands mérites de cette définition [inaugurale de l'autobiographie par Philippe Lejeune] fut de réfuter, sinon d'éradiquer, le *redoutable* "roman autobiographique", *fléau du discours critique* dont on peut aujourd'hui espérer l'extinction prochaine. » (Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », [1997] 2004, p. 24, je souligne.) « Pour saisir l'originalité de l'entreprise [romanesque de Louis-Ferdinand Céline], il nous faut commencer par écarter la *notion parasitaire et inconsistante* de "roman autobiographique", abusivement présentée comme une catégorie de plein droit, et que l'on aimerait bien voir disparaître du vocabulaire critique. » (Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 371, je souligne toujours.) On peut aussi remarquer, coup sur coup, les guillemets tels les pincettes du dédain – roman autobiographique et vieilles chaussettes, même combat.

²⁷ *Loc. cit.*, 2003, p. 11.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ *Ibid.* (Je souligne.)

³¹ *Ibid.*, p. 9. Il reprend encore l'expression dans Yves Baudelle, *loc. cit.*, 2007, p. 56.

l'univers de la fiction »³², quand avec l'autofiction le tout reposait sur la « compulsion fictionnelle inhérente à toute narration en première personne »³³. Cette conception à « contre-courant » – à contre-courant des discours théoriques « dominants » de la littérature personnelle – de la transposition générique n'est plus retorse, toujours selon Baudelle, dès le « moment où l'on admet que l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction ne s'excluent pas forcément l'un l'autre [et] qu'entre le récit le plus factuel et la fiction la plus débridée il existe toute une gamme de référentialité »³⁴. Aussi, si le « roman autobiographique [...] commence [...] à partir du moment où l'auteur fait le récit plus ou moins romancé d'événements tirés de sa propre vie »³⁵, cette hybridité ontologique tournerait à l'avantage du roman autobiographique, dans la mesure où « celui-ci ajoute aux scintillements de la fiction l'intensité du vécu, [mais] suscit[e] un mode de lecture [...] qui ne consiste pas forcément [qu']à prendre le texte pour un pur et simple témoignage »³⁶.

Si les bases sont jetées, je rejoins néanmoins Gasparini lorsqu'il affirme que le roman autobiographique chez Baudelle est une notion trop extensive, puisqu'il est rare qu'un romancier ne tire pas certains éléments factuels ou anecdotiques de sa propre vie. Cette hybridité ontologique ne permet aucune catégorisation générique car roman et roman autobiographique ne se différencient plus : cela présuppose que tout roman est autobiographique et que le roman autobiographique n'est rien d'autre qu'un roman³⁷. En effet, la définition de Baudelle « ne prend pas en compte l'intention de l'auteur, sa stratégie

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2008, p. 230-231.

³⁴ Yves Baudelle, *loc. cit.*, 2003, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁷ Il en irait de même, à mon avis, pour l'autofiction. Les défenseurs du genre se tirent dans le pied, si on me permet l'expression, en insistant trop sur l'inévitable voire inhérente fictionalisation à l'œuvre dans toute écriture du moi. Cela aurait pour conséquence directe d'indifférencier autobiographie et autofiction – l'autofiction ne serait qu'une autobiographie moins naïve, mais autobiographie tout de même –, voire de lui retirer le droit de prétendre à une quelconque originalité (plus de recul mais pas d'originalité). Poussé à l'extrême, ce problème de fictionalisation inhérente ferait même de l'autofiction un avatar spécieux du roman, puisqu'en dernière instance tout serait à entrevoir à l'aune de la fiction – du roman.

délibérée de double affichage générique»³⁸. L'idée maîtresse, pour Gasparini, est de « démontrer que ces textes [romanesques autobiographiques] ont été composés, sciemment, pour *suggérer* l'identification du héros avec l'auteur »³⁹.

Donc, même si la notion de Baudelle de transfert du référentiel vers le fictionnel reste pertinente – et surtout applicable à l'analyse poétique –, ce n'est qu'à travers le « recensement méthodique des indices de référentialité et de fictionnalité dont le mélange permet d'élaborer une stratégie d'ambiguïté particulière »⁴⁰ qu'il sera possible d'appréhender le roman autobiographique, de comprendre pleinement ses problèmes et enjeux et, au final, peut-être, d'apprécier ses propositions originales.

C'est en cela, surtout, qu'autofiction et roman autobiographique sont symétriques – transfert du fictionnel dans le référentiel pour la première et du référentiel vers le fictionnel pour le second. Mais les deux se rejoignent. Par exemple, quand Jeannelle affirme qu'il est connu aujourd'hui que « l'invention de l'autofiction repose [...] sur l'idée d'une coprésence d'indices contradictoires »⁴¹ et que l'autofiction comme genre littéraire ne fonctionne que s'il « produit chez le lecteur (*quel que soit l'état des connaissances préalables dont celui-ci dispose sur l'auteur*) une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté »⁴², ces arguments s'appliquent parfaitement au roman autobiographique selon Gasparini. Je serais porté à avancer que c'est cette coprésence d'indices contradictoires qui, historiquement, est à la base du roman autobiographique⁴³. En

³⁸ Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2008, p. 249. « Bien entendu, ce critère n'est pas d'une application facile et automatique. Mais je n'en vois pas d'autre qui conserve à cette catégorie sa spécificité et évite de la confondre avec la majeure partie de la production romanesque. » (*Ibid.*)

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² Jean-Louis Jeannelle, *loc. cit.*, 2007, p. 33.

⁴³ Voir, entre autres, les entrées « Autobiographique (roman) » et « Autobiographie », respectivement, des *Dictionnaire du roman* (Yves Stalloni, Paris, Arman Colin, coll. « Dictionnaire », 2006, p. 22-26) et *Dictionnaire du littéraire* (sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », [2002] 2004, p. 35-36), ou encore le septième chapitre d'*Est-il je ?* (p. 285-332) consacré à l'histoire du roman autobiographique. On peut au moins le faire commencer, en France, avec la publication du *Page disgracié* (1642), de Tristan l'Hermite. Fortement inspiré du roman picaresque qui venait de faire son entrée en France, bien avant le *Gil Blas* de Lesage, on passait donc, avec ce roman, comme avec le négatif de la pellicule

fait, c'est à partir de cette hésitation à la lecture que le recensement peut commencer et que le pacte contradictoire – j'y reviens tout de suite – entre en ligne de compte et provoque une « lecture duelle, qui mêle ou alterne, on ne sait, une réception fictionnelle et une réception référentielle »⁴⁴.

Vincent Colonna vise juste lorsqu'il relève que « le roman autobiographique fonctionne plus aisément avec une personnalité connue »⁴⁵. Or, poursuit-il, si son histoire frappe l'imagination par son intensité et ainsi séduit le public – le retour d'un écrivain majeur qui s'était enfermé dans un silence de soixante ans, par exemple –, « les journaux, les salons, et la rumeur se chargeront de communiquer les renseignements indispensables à sa lecture duelle »⁴⁶. En somme, la lecture du roman autobiographique peine à se passer de cette plus-value d'informations paratextuelles – je parle ici de tout le discours qui entoure le texte, de la quatrième page de couverture aux éventuelles biographies, en passant par l'interview et le discours critique. Cependant, il ne faudrait pas croire que le ressort de cette lecture ne repose que sur le hors-texte. Le romancier autobiographique comme l'« autofictionnaire » dispose de plusieurs moyens pour donner « les signes d'un engagement personnel dans sa fiction »⁴⁷ afin de fonder son pacte contradictoire : « par l'usage de leur prénom, de leur patronyme, [...] de marquages biographiques ou d'État civil, de confidences, de procédés stylistiques créant des effets d'intimité et d'intériorité »⁴⁸, l'auteur fait comprendre au lecteur qu'il est invité « à un jeu de cache-cache, où le déchiffrement biographique s'accommode de la transposition

photographique, de l'autobiographie fictive au roman autobiographique. Malgré la ressemblance sémantique des termes, ces deux genres sont diamétralement opposés, l'un étant une « fausse » autobiographie écrite par un auteur qui n'a en théorie rien à voir avec son personnage autobiographe (une véritable fiction, bref) et l'autre, au contraire, étant à quelques égards une « fausse » fiction qui a quelque chose à voir avec le personnage auteur et produit ainsi une certaine hésitation chez le lecteur.

⁴⁴ Vincent Colonna, *loc. cit.* (<www.fabula.org/revue/cr/468.php>).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

romanesque »⁴⁹. Gasparini, pour sa part, propose six classes d'indications, d'indices, qui règlent ce jeu générique :

- les procédés d'identification onomastique et biographique du héros à l'auteur ;
- les informations données par le paratexte (titre, prière d'insérer, préface, autres œuvres, apparat critique, etc.)⁵⁰ ;
- les messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive [en clair, toute référence ou allusion textuelle ou métadiscursive de nature intertextuelle ou hypertextuelle – j'y reviens à la fin de l'introduction] ;
- les modalités d'énonciation (qui parle ?, à qui ?, de qui ?) ;
- les structures temporelles : rétrospection, journal, problématique de la mémoire... ;
- des arguments de sincérité, dont l'analyse échappe en partie aux catégories littéraires : aveux, plaidoyer, introspection, roman familial.⁵¹

Ces « opérateurs [d'identification] sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives »⁵². Baudelle avance l'idée d'une *lecture policière* :

Alors le lecteur se prend pour un limier, il s'efforce de traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages. Il y a certes du détective dans cette façon de lire, mais quand les deux tiers des romans sont des romans policiers, on peut se demander si le mode de lecture qu'ils commandent n'est pas archétypal de toute lecture romanesque.⁵³

L'auteur propose donc de le confondre au narrateur et au personnage tout en distribuant « également des indices de fictionnalité »⁵⁴. Colonna, pour sa part, avance que c'est dans cet

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ La notion de paratexte selon Genette sera abordée au début du premier chapitre.

⁵¹ Philippe Gasparini, « Est-il je ? Stratégie générique de *L'Insurgé* », *Poétique*, n° 122, avril 2000, p. 209.

⁵² Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2004, p. 25.

⁵³ Yves Baudelle, *loc. cit.*, 2003, p. 19.

⁵⁴ Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2004, p. 32.

effet de jeu de cache-cache que « se trouve peut-être la vérité du genre »⁵⁵, mais que « [t]oute la difficulté de l'étude d'un tel genre ambigu [...] réside dans l'émission des signaux et la multitude des agencements, par lesquels sa physionomie est rendue évidente »⁵⁶. Donc, poursuit-il, cette « réalité » telle qu'elle s'impose souligne l'impossibilité de penser le roman autobiographique comme genre autrement qu'en terme « de situation de communication, de relation construite avec le public, de contrat de lecture »⁵⁷. En somme, tout repose sur un pari : le lecteur « reconnaît[ra] sans difficulté et sans effort [...] le dispositif contradictoire que lui propose un écrivain »⁵⁸. Il « ne fera pas un choix générique tranché, car tout son passé de lecteur, ainsi que tout ce qui entoure (matériellement et médiatiquement) l'objet-livre qu'il tient dans les mains, le force à activer le pré-texte qui est en lui afin de prendre position et d'amorcer un acte herméneutique »⁵⁹.

Le roman autobiographique rothien

En tant que genre littéraire propre, le roman autobiographique ne peut être assimilé au roman au même titre que ses nombreux sous-genres (roman policier, érotique, d'apprentissage), même s'il gravite toujours, ne serait-ce que par son substantif, dans la constellation du romanesque. Ce genre suppose une pratique d'écriture et propose un pacte (ou une attitude) de lecture radicalement différents du roman et de ses sous-genres. Une poétique pragmatique du roman autobiographique pourrait être caractérisée par l'importance qu'elle consacre à la notion de double pacte de lecture – double et contradictoire –, à la fois romanesque et autobiographique (fictionnel *et* référentiel), qui est l'élément le plus efficace pour approcher le roman autobiographique comme genre littéraire à part entière. C'est sur ce

⁵⁵ Vincent Colonna, *loc. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149 (février), 2007, p. 20.

pacte hétérodoxe et oxymorique⁶⁰, autrement dit, qu'il faut se baser pour embrasser tout l'horizon du roman autobiographique.

Dans *À la merci d'un courant violent*, par exemple, les dialogues, de parfois plus de trois pages, sont des marqueurs du romanesque. Or, l'insertion du métadiscours autonome et distinct du récit des « aventures » du jeune Ira Stigman est un marqueur de l'autobiographique⁶¹. Cette hybridité entre référentialité et fictionnalité ou encore les transferts du référentiel au fictionnel participent d'une logique hétérodoxe, illogique pour la pragmatique mais recevable pour le lecteur⁶², et détermine le genre du roman autobiographique tout en le laissant indécidable d'un point de vue aléthique⁶³. Bref, le roman autobiographique pose le problème discursif de la vérité. Mais débrouiller la vérité biographique du « mensonge » romanesque de Henry Roth ou savoir, dans les romans autobiographiques, où commence la fiction et où finit la référence (et inversement) n'est pas ce qui m'intéressera dans ce mémoire. Il s'agira de dégager les tensions entre ces deux pôles et de rendre compte de la dynamique des transferts du référentiel au fictionnel d'un point de vue énonciatif et narratif (*qui parle et comment*). Ces tensions et cette dynamique, dans *À la merci d'un courant violent*, m'amèneront à penser la question de la vérité comme malaise.

Méthode et présentation

Jean-Marie Schaeffer souligne que les noms de genres ne se réfèrent pas tous au même ordre de phénomènes textuels et que, par conséquent, toute « théorie générique présuppose en

⁶⁰ La notion de pacte (double/contradictoire/hétérodoxe/oxymorique) est développée au premier chapitre.

⁶¹ Marqueur de l'autobiographique dans la peinture de l'écrivain qui scrute le passé, vieux et près de la mort (topos de l'anamnèse autobiographique, donc), mais aussi et surtout parce que dans ce métadiscours on ne compte plus les occurrences où *Stigman* parle de son premier roman et de son silence de soixante ans, même si ce roman et le silence appartiennent à *Roth*.

⁶² Du moins, c'est une des hypothèses qui seront défendues dans ce mémoire.

⁶³ Indécidable parce que la biographie la plus documentée n'arrivera jamais à statuer sur le factuel avéré ou sur la valeur fictionnelle de chacun des éléments de l'intrigue, de chacune des assertions du narrateur plus ou moins identifiable à l'auteur – et c'est de pire en pire quand on s'éloigne dans le temps.

fait une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal »⁶⁴. Pour étudier (ou comprendre) un genre, donc, il faudrait s'attarder à *identifier* à quel ordre de phénomènes textuels ou verbaux se réfèrent tels ou tels éléments (micro- ou macrostructuraux) du ou des textes en cause⁶⁵. En conséquence – à la suite de Schaeffer et de Gasparini –, la méthode que j'adopterai sera une méthode d'*identification*. L'identification de traits textuels se rapportant à divers niveaux du texte (thématique, modal et syntaxique/formel) permettra avant tout de rendre compte du caractère ambigu de l'hybridité générique du roman autobiographique, des transferts du référentiel au fictionnel⁶⁶ et de cerner l'espace trouble (frontalier) où se situe le roman autobiographique. Il s'agira, en somme, de savoir quel « objet » complexe auteur et lecteurs partagent, d'un point de vue pragmatique, donc, à travers cinq principaux moments d'identification qui ponctueront l'essentiel de l'analyse :

1.1 L'examen des informations données par le paratexte (titre, nom de l'auteur, prière d'insérer, préface, rabats, quatrième de couverture, etc.) ouvrira à proprement parler le procès poétique du premier chapitre. Le paratexte, notion principalement définie par Gérard Genette dans *Seuils*⁶⁷, est un véritable outil et une source d'informations pour l'étude générique, mais il peut aussi être le lieu de nombre d'équivoques, étant un espace de communication appartenant souvent plus à l'éditeur qu'à l'auteur. Les éditeurs de Roth ayant parlé d'« autobiographie romancée », d'« autobiographie déguisée » et de « roman », cette étude viendra

⁶⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», [1989] 2003, p. 79.

⁶⁵ Ce qui présuppose (1) qu'il n'y a pas de qualités ou caractéristiques essentielles aux genres mais bien de la convention, de l'institution – et de la destitution –, une histoire dont la dynamique est dialogique – dont les acteurs sont des auteurs qui ont lu des auteurs et des lecteurs qui ont lu des auteurs et les lectures d'autres lecteurs – et (2) qu'un texte peut s'affilier à plusieurs genres par divers phénomènes textuels hétéroclites.

⁶⁶ Car ces transferts partent d'un grand genre du récit (référentiel) à un autre grand genre (fictionnel) et que, s'il n'y a pas de traits essentiels inhérents aux genres, il y a néanmoins des traits caractéristiques, des topoï (postures d'énonciation, thèmes et formes notoires) qui, par conventions culturelles (relatives) adoptées lentement dans l'histoire littéraire, et dans un dynamisme dialogique ou dialectique incessant, je le répète, ont été reconnus « propres » ou du moins privilégiés à certains genres.

⁶⁷ Qui sera abordée, je le répète, au début du premier chapitre (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987, 388 p.).

légitimer le nom de genre « roman autobiographique » par l'analyse du pacte instauré dans ce hors-texte programmatique⁶⁸.

1.2 Toujours au premier chapitre, suivra l'étude des procédés d'identification onomastique du narrateur homodiégétique à l'auteur (Ira \approx Henry), qui permettra surtout d'établir et de peser la signification des jeux spéculaires et la teneur (conjonction/disjonction) de leur relation hétéronymique ou pseudonymique. Les questions touchant le malaise de la vérité et les discours référentiel et fictionnel se verront discutées en regard de l'étude onomastique et la réflexion sur le pacte de lecture contradictoire pourra être prolongée, s'ancrant dans des éléments bien textuels cette fois.

2. La réflexion se poursuivra, au deuxième chapitre, plus homogène, avec l'analyse de *la figure de la clé de voûte*. Cette figure de langage macrostructurale, qui sera amplement définie en temps et lieu, traverse les deux premiers tomes. Dans le métadiscours, Ira Stigman brûle de révéler quelque chose (l'existence d'une sœur avec qui il a entretenu une relation incestueuse) que le lecteur n'apprendra qu'au bout de sept cent pages. Pendant le premier tome et demi, en fait, Minnie, la sœur, n'existe pas, faisant d'Ira Stigman un enfant unique. Le lecteur, rapidement, apprend l'existence d'un non-dit par des allusions obscures de l'auteur et de son ordinateur anthropomorphisé, voire déifié, Ecclesias. Ce sont ces indices allusifs, rangés sous une même figure, qui seront identifiés et analysés au cours de ce chapitre. L'hypothèse est que la figure de la clé de voûte participe d'une posture de vérité de l'auteur engagé dans sa fiction, d'où résulte le malaise. Il s'agira donc de voir comment s'articule cette tension entre malaise et vérité, quel effet cela occasionne et de quelle manière cette posture s'inscrit avant tout dans le domaine générique.

3.1 Enfin, le troisième chapitre, en deux temps, consistera à identifier et à analyser des éléments de la fresque rothienne qui relèvent d'une infraction ou d'une marque – les termes

⁶⁸ Encore une fois, suivant Schaeffer, autobiographie romancée et roman autobiographique – comme le roman-autobiographie d'Henri Godard et d'autres noms de genre encore – renvoient à peu près à la même réalité textuelle supposée, il faut en convenir. Le mieux, peut-être, est d'examiner quel nom a circulé dans l'histoire, lequel a ses racines les plus profondes et peut-être lequel, plus ancien, occulte-t-on au profit d'une originalité, d'une nouveauté, d'une saveur, et choisir ensuite en conséquence. Chose déjà faite, je le répète, dans le livre de Gasparini, *op. cit.*, 2004, chap. 7, p. 285-332.

seront précisés – de l’auteur réel Henry. La première section sera consacrée à l’analyse de ce que j’appelle la *figure de Pénélope*. Contrairement à la clé de voûte, la figure de Pénélope n’est pas une figure de langage. Elle est avant tout allégorique : Roth, comme Pénélope, défait la nuit ce qu’il fait le jour, c’est-à-dire son texte. Je m’explique. En annonçant comme fausses certaines de ses assertions précédentes, au beau milieu du texte, le narrateur réorganise à froid, *in medias res*, l’univers romanesque représenté et donc défait son texte, le fragilise et nuit à sa propre crédibilité de narrateur – le lecteur appréhendant que ce qu’il est en train de lire ne tiendra peut-être plus, on ne sait jamais, dans quelques pages. La révélation de l’existence de la sœur, au beau milieu du deuxième tome, est le meilleur exemple de réorganisation de l’univers romanesque sous les yeux du lecteur, mais plusieurs autres éléments thématiques (car ils concernent bien l’histoire racontée) seront identifiés puis analysés comme appartenant à la figure de Pénélope. Ces éléments, c’est mon hypothèse, s’apparentent étroitement à des erreurs de composition qui n’ont pas été gommées pendant le processus d’édition et font donc décrocher d’une lecture plus strictement littéraire pour amener le lecteur à des réflexions d’ordre biographique⁶⁹.

3.2 Dans la deuxième partie du chapitre, je m’attarderai à des éléments formels (temporels, modaux, onomastiques) qui sont des irrégularités de composition et d’édition dans *À la merci d’un courant violent*. L’exemple le plus clair est celui des changements de nom. Que fait-on, dans un roman autobiographique, d’un personnage qui change de nom en cours de route ? D’autres erreurs de ce genre – des traces de l’auteur ? –, cette fois temporelles et modales, sont repérables dans la tétralogie. Si ces incohérences ont les mêmes conséquences sur la lecture que les éléments de la figure de Pénélope, soit faire entorse au système romanesque cohérent déjà installé, elles ne sont cette fois pas *voulues* – ce n’est pas le narrateur qui défait son roman dans le roman. On peut alors parler d’erreurs attribuables, ou identifiables, non seulement à Roth mais aussi à son éditeur. Si elles ne viennent pas mettre directement à mal l’univers représenté, elles font décrocher d’une lecture littéraire au profit d’une lecture que je qualifierais de documentaire. Ces « erreurs » appartiennent

⁶⁹ Par lecture littéraire, j’entends un mode de lecture d’abord attentive aux mécanismes littéraires et/ou romanesques formels et thématiques et aux éléments de l’intrigue.

beaucoup moins à Ira Stigman narrateur qu'à l'auteur empirique et sont autant de traces qu'il a laissées dans sa tétralogie. Tout comme la figure de Pénélope, elles engagent le lecteur dans une lecture de sa lecture et dégagent, si l'on peut dire, l'auteur bien réel de son texte⁷⁰.

⁷⁰ C'est José-Luis Diaz, dans *L'écrivain imaginaire*, qui parle de « dégagement d'auteur » – j'y reviens au troisième chapitre (*L'écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. «Romantisme et modernité», 2007, p. 4.).

CHAPITRE I

DISCOURS GÉNÉRIQUE PARATEXTUEL ET ONOMASTIQUE

1.1 *Le paratexte d'À la merci d'un courant violent*

Le paratexte, notion définie et étudiée longuement dans *Seuils*¹, s'articule d'abord autour de l'idée selon laquelle il se présente comme un seuil – le seuil de l'œuvre – ou, moins poétiquement, en tant qu'espace discursif qui précède et qui commande la lecture (moins un prétexte qu'un « protexte »). Genette subdivise ensuite le paratexte en péritexte et en épitexte. Le péritexte : tout ce qui entoure immédiatement le livre matériel, soit le titre, le nom de l'auteur, de la maison d'édition, les préfaces, le prière d'insérer, etc. L'épitexte : le dossier ou l'appareil critique, soit les journaux de l'auteur, la correspondance, les interviews, l'appareil critique proprement dit, etc. Je ne m'occuperai ici que du péritexte, part « la plus typique »² du paratexte. Du coup, lorsque le mot « paratexte » sera employé sans autre précision, il ne se référera qu'au premier seuil de l'œuvre.

Il est tentant de suivre l'ordre méthodologique de l'étude du paratexte que propose Genette, qui se calque sur celui de « la rencontre habituelle des messages »³ que présente le paratexte. Mais cet ordre ne nous permettrait pas de résoudre le problème qui nous occupe ici : pour le lecteur, le nom de Henry Roth demeure insignifiant (exception faite de l'indication du sexe de l'auteur et de son origine juive) tant qu'il ne l'a pas mis en relation avec le nom du personnage-narrateur Ira Stigman et, pour ce faire, il doit au moins avoir lu la quatrième page de couverture et comprendre les enjeux que met en branle cette quatrième page. De plus, le titre *À la merci d'un courant violent* demeure tout aussi insignifiant tant que le lecteur n'a pas lu l'épigraphie commentée qu'offre Roth dans le premier tome, où, entre

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 8.

autres, il justifie le choix du titre de sa tétralogie. En clair, si le lecteur n'a pas lu la ou les quatrièmes de couverture, il peut difficilement comprendre les enjeux génériques que soulève le reste des éléments paratextuels.

Je procéderai donc ainsi : dans un premier temps, je m'occuperai des données fournies par les quatre quatrièmes de couverture de la première traduction française d'*À la merci d'un courant violent* aux Éditions de l'Olivier – très fidèles aux quatrièmes des éditions originales anglaises. Par la suite, j'analyserai le reste du paratexte, soit l'épigraphe déjà mentionnée, les arbres généalogiques, les lexiques yiddish, toujours dans la perspective d'un avantage en faveur d'une lecture romanesque autobiographique⁴. C'est là, on l'aura sans doute déjà compris, mon hypothèse principale dans ce chapitre : le paratexte d'*À la merci d'un courant violent* sert à lancer la lecture double ou contradictoire, il met au jour des informations paradoxales, des indices de lecture nécessaires à une première compréhension du projet romanesque autobiographique rothien. Il fraye la voie, en somme, aux problèmes du roman autobiographique⁵.

1.1.1 Apparence matérielle

Il faudrait cependant commencer par un petit préambule, non sans intérêt pour la suite, sur la présentation matérielle des quatre tomes de la tétralogie. La première édition en langue française de l'œuvre tardive de Roth est assurée par les Éditions de l'Olivier, dont le « format » est facilement reconnaissable à sa couverture blanche et à son olivier tortueux qui occupe une place de choix sur la première de couverture, en bas à gauche. Il s'agit du format le plus courant à l'Olivier, celui des ouvrages « hors collection ». On sait par ailleurs que l'Olivier « publie en grande majorité des traductions d'auteurs anglo-saxons de qualité, avec

⁴ C'est-à-dire en me préoccupant surtout des indices paratextuels qui provoquent des tensions entre lecture référentielle et lecture fictionnelle et qui renvoient donc à un pacte de lecture contradictoire.

⁵ Il va sans dire que si le paratexte de la version originale différait de la traduction française, il serait l'objet de la première partie de ce chapitre, mais ce n'est pas le cas.

un intérêt marqué pour les grands romanciers américains de ces trente dernières années »⁶. Autrement dit, sans qu'il y ait encore de texte (exception faite du nom de Henry Roth, de la maison d'édition et du titre), une réception romanesque est susceptible d'être mise en branle. Dans la seconde édition, en format poche, la collection (outre le fait qu'elle indique que les livres de Henry Roth sont assez populaires ou classiques pour qu'on leur offre un format poche) est loin d'être insignifiante : « Points Signatures » est une collection de luxe (pour le format poche, s'entend) regroupant des auteurs anglo-saxons à la renommée incontestable – dont William Faulkner et Thomas Pynchon, rien de moins. Voilà, dans le catalogue, aux côtés de quels grands *romanciers* se retrouve, *post-mortem*, Henry Roth⁷.

1.1.2 Prière d'insérer, quatrième de couverture

Comme le souligne Genette, le « prière d'insérer est [...] l'un des éléments les plus caractéristiques du paratexte moderne »⁸. Je passerai sur l'histoire de cette tradition éditoriale, quoiqu'il ne soit pas vain de souligner qu'aujourd'hui on imprime plus souvent qu'autrement le prière d'insérer directement sur la quatrième page de couverture : « c'est l'étape actuelle, la plus courante en France et, me semble-t-il, dans le monde. »⁹ Le terme « prière d'insérer » n'a à peu près plus rien à voir avec son objet actuel et usuel. Voilà pourquoi je lui préférerai « quatrième de couverture ». Genette n'est pas tout à fait d'accord puisque « quatrième de couverture » définit plus le lieu que la chose, mais ce ne serait pas la première fois qu'un lieu est aussi une chose, réalité dont on ne se formalise généralement pas. Et cela ne cause plus problème dès lors que l'on accepte de concevoir la quatrième de couverture (et le paratexte en général) comme un espace, une zone.

⁶ Voir <[www.zazieweb.fr/site/editeur/114-Olivier-\(Editions-de-L'\)](http://www.zazieweb.fr/site/editeur/114-Olivier-(Editions-de-L'))>. L'Olivier fait partie du même groupe que les Éditions du Seuil et Points, le groupe de la Martinière. La maison publie en majeure partie du roman, américain (étranger) et français, mais aussi quelques essais et des biographies – non pas des autobiographies – de personnes connues.

⁷ Pour St Martin's Press, éditeur de la version originale, la chose va moins de soi, mais le nom même « Henry Roth » appelle, à cause du premier roman devenu un classique, une lecture romanesque.

⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, p. 103.

Deux mises en garde sont nécessaires avant de commencer. Premièrement, si la quatrième de couverture est un lieu stratégiquement efficace pour une sorte de brève préface¹⁰, cela veut dire que, pragmatiquement, elle est on ne peut plus liée à l'horizon d'attente ou de lecture. Du coup, l'éditeur ne se gênera pas pour l'investir, surtout si l'œuvre publiée relève d'un genre problématique ; il utilisera cet espace comme discours premier (d'autorité et « autorisé ») de stabilisation du genre – tous les lecteurs n'aiment pas être angoissés. Ceci entraînant cela, cet espace peut parfois être sujet à quelques dérives éditoriales – les quatrièmes d'*À la merci...* ne sont pas signées par Roth –, mais, somme toute, l'éditeur est responsable du texte qu'il publie, et le discours paratextuel, fondamentalement hétéronome, n'est toujours qu'auxiliaire, « voué au service d'autre chose [le texte] qui constitue sa raison d'être »¹¹. L'idée de dépendance hiérarchique – dépendance de contenu – ou de subordination, donc, prévaut : un paratexte est toujours subordonné à un texte.

Deuxièmement – et ce « deuxièmement » justifie d'autant plus le choix terminologique de « quatrième de couverture » plutôt que de « prière d'insérer » –, Genette insiste sur la nécessité de ne pas confondre les prière d'insérer, « bien qu'ils puissent voisiner sur un encart ou sur une couverture », et l'éventuel sommaire biographique et/ou bibliographique, « qui [...] ne porte pas spécifiquement sur le texte qu'il accompagne »¹². Dans la perspective d'une problématique reliée au roman autobiographique, il en va autrement. Aussitôt que ce sommaire biographique figure sur la quatrième de couverture et que, conséquence directe, il a une incidence sur la lecture, c'est un élément qu'on ne peut omettre¹³.

La quatrième de couverture du premier tome d'*À la merci d'un courant violent, Une étoile brille sur Mount Morris Park*, donne d'emblée à lire que l'histoire « de ce livre se

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ « Ces détails biographiques [de la vie de Henry Roth] n'ont un intérêt ici que pour la simple et bonne raison qu'ils sont en tout point identiques à ce que le narrateur Ira nous raconte de sa vie ». (Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, 2007, p. 29, auto-citant, dans une note de bas de page, son article « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* de Henry Roth », dans *L'Autorité en question, annales du CLAN*, n° 29, dir. Y. C. Grandjeat & Christian Lerat, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine).

confond avec le destin tourmenté de son auteur »¹⁴. On parle ici d'une « autobiographie romancée », mais qui est avant tout publiée comme un roman, comme une fiction, puisque le « romancée » ne constitue en rien le sceau contrôlé de l'autobiographique en bonne et due forme. D'ailleurs, le lecteur a acheté ce livre dans la section « Romans » et il sait pertinemment que les Éditions de l'Olivier, dans cette « collection hors collection », publient presque exclusivement du roman. La même quatrième renchérit en laissant tomber au passage deux autres noms de genre contradictoires : « c'est à la fois un roman d'apprentissage et un document unique sur l'Amérique du début du siècle. »¹⁵

Un autre élément de cette première quatrième est susceptible d'attirer l'attention du lecteur : dans l'avant-dernier paragraphe consacré à la biographie de l'auteur, on choisit « Henry » lorsque l'on parle de l'enfance de Roth, comme si, au sortir de ce « roman » qui met justement en scène un enfant (un préadolescent, dirait-on de nos jours), on connaissait si bien son auteur – même s'il n'est toujours question que du personnage Ira Stigman – que le lecteur comme l'éditeur se sentiraient autorisés à le nommer par son seul prénom.

Les quatrièmes de couverture de *La fin de l'exil* (tome 3) et de *Requiem pour Harlem* (tome 4) confondent aussi personnage et personne, et invitent par là même le lecteur à le faire. Pour *La fin de l'exil*, on relate les déchaînements passionnels d'*Ira Stigman*, déchaînements qu'on installe dans un contexte historique (le New York intellectuel des années 1920), puis, dans le même paragraphe, on continue en soulignant que c'est au cours de ces années décisives (les mêmes années 1920) « que se nouent les figures sexuelles et littéraires de l'esclavage que Roth mettra une vie à défaire »¹⁶. Que faire, en tant que lecteur, d'une telle confusion actantielle/narrative/auctoriale ?

Avec *Requiem pour Harlem*, les choses ne se clarifient pas : le « roman [...] marque la rencontre du jeune homme égocentrique et du vieillard désabusé, de l'écrivain en devenir et

¹⁴ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent, tome 1 : Une étoile brille sur Mount Morris Park*, Paris, l'Olivier, [1994] 1994, 4^e de couverture.

¹⁵ *Ibid.* (Je souligne.)

¹⁶ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent, tome 3 : La fin de l'exil*, Paris, l'Olivier, [1996] 1998, 4^e de couverture (je souligne).

de l'écrivain reconnu. Et propose un autoportrait de l'artiste [...] »¹⁷. D'une part, la première partie de cette citation peut autant renvoyer à Ira Stigman, ou à l'histoire d'*À la merci...*, qu'à Henry Roth lui-même – et plus encore dans la mesure où le lecteur est en droit de croire, sur la base du sommaire biographique et des ressemblances entre ce sommaire et les résumés de l'histoire d'*À la merci...*, que l'auteur écrit ici une sorte d'autobiographie. Cette coïncidence ou cette contingence, ce vécu parallèle pèsent donc en faveur d'une lecture référentielle. D'autre part, pour le lecteur plus perspicace (qui sait, par exemple, que Joyce est la référence absolue de Roth), l'« intertextualité paratextuelle » du titre *Portrait de l'artiste en jeune homme* ne peut plus être anodine, même si Roth n'a pas écrit lui-même cette quatrième de couverture. Je m'explique : que sur la quatrième de couverture soit mentionné que *Requiem pour Harlem* propose un « portrait de l'artiste » ne peut être anodin. Ce roman autobiographique de Joyce sert sans doute, pour l'éditeur, à justifier une autobiographie littéraire, ou en tout cas le génie romanesque d'un auteur dont le livre pourrait être lu comme une autobiographie¹⁸.

La quatrième d'*Un rocher sur l'Hudson*, deuxième tome d'*À la merci...*, utilise aussi ce discours qui tente à la fois de justifier la littérarité de l'œuvre et (ou *malgré*) sa référentialité. On parle d'un « livre épique »¹⁹, c'est-à-dire d'une envergure extraordinaire sur la plan du contenu ou de l'histoire. Or, ce contenu, on s'empresse de le dissocier de la forme : un livre épique « dont la forme demeure incroyablement moderne »²⁰. Traduite, cette phrase signifie que le lecteur s'apprête à lire une épopée familiale juive américaine dont l'épaisseur ou la profondeur humaniste relève d'une référentialité indiscutable (on ne pourrait pas, dans le cas contraire, y retrouver une quelconque *vérité* historique ou empirique qui a pour base le vécu, l'expérience de la vie) ; mais, sceau du grand « roman » oblige, il ne faut pas que le lecteur

¹⁷ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 4 : *Requiem pour Harlem*, Paris, l'Olivier, [1998] 2000, 4^e de couverture.

¹⁸ Dans une lettre à son éditeur et ami, Roth se proposait d'ailleurs d'intituler le premier jet de ce qui deviendrait *À la merci d'un courant violent* : *Portrait of the Artist as an Old Fiasco* (Steven G. Kellman, 2005, *op. cit.*, p. 260).

¹⁹ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 2 : *Un rocher sur l'Hudson*, Paris, l'Olivier, [1995] 1995, 4^e de couverture.

²⁰ *Ibid.*

craigne de ne pas y trouver matière à être impressionné par la forme (forme relevant ici du romanesque, bien entendu).

En somme, d'une part, on mêle les genres relevant de régimes textuels antinomiques (roman/autobiographie, récit fictionnel/récit référentiel) et, de l'autre, on confond Ira Stigman, le personnage, et Henry Roth, la personne. En annonçant un livre qui est à la fois fictionnel (le « romancée » d'autobiographie romancée + le roman d'apprentissage) et référentiel (l'« autobiographie » d'autobiographie romancée + le document historique sur l'Amérique du début du 20^e siècle), les quatrièmes de couverture des Éditions de l'Olivier proposent déjà le double pacte de lecture complexe, contradictoire, hétérodoxe, mais tout de même représentatif (donc peut-être pas si rare) de genres tels que le roman autobiographique, l'autofiction, la biographie fictive ou encore le nouveau journalisme. C'est au niveau de l'énoncé, donc de la confusion entre les « personnes » du narrateur et de l'écrivain, que se joue l'essentiel de la contradiction. On voit ainsi combien ces genres hétérodoxes reposent sur une conception pragmatique du texte et donc remettent en question, de manière « ludico-philosophique », les modalités (et les limites) de l'énonciation d'une vérité dans le monde. Cette remise en question est si prenante dans *À la merci...* qu'elle en dépasse les limites du texte et se retrouve, comme inévitablement, à monopoliser une partie de l'espace paratextuel – où il n'est que très rarement question du genre littéraire du texte que le lecteur a entre les mains.

De plus, la quatrième de couverture d'*Un Rocher sur l'Hudson* parle d'une « vérité romanesque »²¹ qui est la signature de Roth et qui se *dévoile* pendant la lecture. Cette idée de vérité romanesque vient ajouter un qualificatif au pacte romanesque autobiographique : il n'est plus seulement contradictoire, mais aussi oxymorique, ou « oxymoronique », préfèrent Mounir Laouyen et Hélène Jaccomard²². Cette qualité du pacte, touchant directement les

²¹ *Ibid.*

²² Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Fabula », 2001, p. 339-356. Hélène Jaccomard, « Serge Doubrovsky : le pacte oxymoronique », chap. dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, p. 81-101.

questions de performance (ou de conventions) du langage et de la communication et conférant aux phrases une valeur aléthique indécidable, se résume – pragmatiquement, donc – au paradoxe ou à l'aporie d'Épiménide le Crétois qui, « en affirmant que "tous les Crétois sont menteurs", ne peut que mentir en disant la vérité ou dire la vérité en mentant. »²³ Les indices sont assez nombreux pour que le lecteur, dès la lecture des quatrièmes de couverture, arrive à ce genre de réflexions génériques – à condition qu'il lise les quatrièmes de couverture, mais je tiens le pari que le lecteur, s'il ne les a pas lues, interrompra la lecture d'*À la merci...* pour y jeter un œil, histoire de calmer quelque peu ses incertitudes...

1.1.3 Arbres généalogiques, lexiques

La présence systématique dans les quatre tomes d'*À la merci...* d'un lexique yiddish et des arbres généalogiques des parents d'Ira Stigman ne joue pas en faveur d'une lecture fictionnelle. Elle ne connote pas nécessairement, à tout le moins *a priori*, l'autobiographique, mais cette présence fait indéniablement basculer la tétralogie du côté du référentiel – surtout lorsqu'on souligne que les termes yiddish n'appartiennent pas à la prononciation « litvak » de Lituanie, adoptée généralement pour le yiddish littéraire, mais bien au « galitsianer » de Galicie polonaise (d'où vient la famille Roth), qui est une forme de prononciation populaire. D'abord, cette mention établit un contexte historique vérifiable : l'immigration en Amérique de gens simples (pauvres) au niveau de langage moins relevé mais très coloré²⁴. Ensuite, le fait que Henry Roth soit né en Galicie, fait connu depuis que le lecteur a lu la quatrième de couverture, vient justifier le choix de la prononciation galitsianer (il puise dans son enfance) et, du coup, ajouter un indice de plus en faveur d'une lecture autobiographique.

²³ Mounir Laouyen, *loc. cit.*, p. 341.

²⁴ Sur un peu moins de 2000 pages : plusieurs centaines d'occurrences du fameux « *Oï ! gevald !* ».

1.1.4 Avertissements

L'avertissement au lecteur relève lui aussi d'un discours générique. Cet avertissement ne figure qu'à partir d'*Un rocher sur l'Hudson*, deuxième tome. Au haut de la page où figurent la mention des droits d'auteur, le titre original anglais et autres ISBN, trônent ces phrases : « [c]e livre est une œuvre de fiction. Bien que certains personnages soient basés sur des personnes réelles, ce roman ne peut être considéré comme une autobiographie au sens strict du terme. »²⁵ Au-delà du fait que cet avertissement est une pure formalité légale servant à prévenir l'éditeur et l'auteur d'éventuelles poursuites judiciaires, est-il susceptible d'influencer de quelque manière l'horizon de lecture du lecteur attentif ? Si on « joue le jeu » de l'éditeur, et bien que l'on sache, sur la base de cet avertissement, que se terre quelque part dans ces pages du vrai (du référentiel), on devrait entreprendre une lecture romanesque différenciée, qui a pour base le pacte romanesque. À tout le moins, le lecteur est renseigné une fois pour toutes : il s'agit bel et bien d'un roman et non d'une autobiographie *au sens strict du terme*... Mais, du coup, le même lecteur peut se demander s'il est possible qu'il s'agisse d'une autobiographie *au sens non strict du terme* !

Si, dans un autre ordre d'idées, le lecteur choisit de ne pas jouer le jeu de l'éditeur, cet avertissement aura la même incidence sur les intuitions du lecteur ou sur son horizon de lecture que les préfaces que Genette nomme « dénégatives »²⁶. En niant la paternité de l'œuvre dans une préface – « ces lettres ne sont pas de moi et ne relèvent pas de la fiction, je les ai trouvées pour de vrai, désolé si c'est mal écrit, je n'ai presque rien retouché » –, l'auteur, par antiphrase, insiste justement sur la fictionnalité de l'œuvre et sur le fait même qu'elle soit une œuvre. Sans sous-entendre qu'avec *À la merci*... il s'agisse d'appropriation d'un code littéraire (et ludique) savamment orchestré par Henry Roth, l'avertissement en cause risque cependant de fonctionner d'après la même logique antiphrastique que les préfaces dénégatives : affirmer que, malgré tout (malgré la référentialité probante du texte),

²⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 1995, p. 6. « This is a work of fiction. Although some characters were inspired by people whom the author knew, the narrative is not intended in any way to be a depiction of any real events. This novel is certainly *not* an autobiography, nor should it be taken as such. » (Henry Roth, *A diving rock on the Hudson, a novel*, Picador USA, New York, [1995] 1995a, n. p.)

²⁶ Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 257-261.

ce roman n'est qu'un roman, une fiction, et qu'il ne peut en aucun cas être pris pour autre chose qu'un roman (fictionnel), revient à désigner au lecteur « le point sensible du texte, à savoir la fragilité du pacte fictionnel »²⁷. Dans les faits, le pacte fictionnel ou romanesque n'est pas complètement ruiné, car le lecteur ne risque pas de lire ce livre (seulement sur la base de cet indice) comme une autobiographie. Mais il peut cependant conserver une attitude plus critique par rapport à la fictionnalité d'*À la merci...* alors que la raison d'être de cet avertissement visait le contraire. Cela l'amènera au moins à croire que, parfois, il se terre peut-être plus de référentialité qu'on l'affirme dans le roman.

On a la preuve que ces avertissements ne sont pas si anodins, qu'ils engagent *quelque chose* quand, dans le quatrième tome, *Requiem pour Harlem*, la responsabilité de l'auteur est finalement engagée, l'avertissement devenant l'« Avertissement de l'auteur »²⁸.

1.1.5 Épigraphe commentée

L'épigraphe commentée, qui a ici une valeur de préface, est un « objet » déterminant, quoique équivoque, pour la lecture d'*À la merci d'un courant violent*. C'est le seul endroit où Roth assume pleinement l'énonciation à la première personne. Comme elle tient sur une demi-page, je me permets de la reproduire :

Comme ces gamins espiègles qui nagent sur des vessies,/ Je me suis aventuré depuis nombre d'étés/ Sur un océan de gloire,/ Où j'ai perdu pied. Mon orgueil gonflé d'air/ A fini par crever sous moi, et me laisse maintenant,/ Épuisé et vieilli par les labeurs, à la merci/ D'un courant violent qui doit m'engloutir à jamais.

Henry VIII, III, 2.

Sans trop oser chicaner Will l'incomparable, je me permets cependant de me demander comment il se fait que ses gamins espiègles sur des vessies, d'abord présentés en train de nager sur un océan de gloire, peuvent ensuite être engloutis par un courant violent – ce qui suggérerait plutôt un torrent qu'un océan, à moins, bien

²⁷ Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2004, p. 80.

²⁸ Ce n'est pourtant pas le cas dans la version anglaise. L'avertissement n'est chapeauté d'aucun titre ni, par exemple, suivi des initiales H. R.

sûr, qu'il ne s'agisse d'un courant marin comme le Gulf Stream, mais on ne peut guère qualifier celui-ci de violent. Le mot « marée » aurait sans doute été plus exact, quoique loin d'être aussi heureux.

Et puis je voudrais faire remarquer que bien qu'il utilise le mot « merci » dans un sens ironique, il n'en est pas de même pour moi. J'ai été, en effet, à la merci d'un courant violent, lequel a eu pitié de moi.²⁹

D'aucuns conféreront à cette épigraphe commentée une fonction bien simple : la justification du titre. C'est la première fonction que note Genette³⁰. En effet, Roth met ici en relation, avec l'aide de « Will », des gamins espiègles et le courant violent dont ils sont les victimes. Si l'épigraphe donne l'origine du titre, elle éclaire aussi thématiquement le texte (deuxième fonction de l'épigraphe chez Genette). Le lecteur est en droit de s'attendre à une histoire qui présentera sans doute un ou des enfants, et des tourments dont la cause et l'effet leur échappent (puisqu'ils sont à *la merci*). Justification du titre, explication du texte, mais aussi *séduction*, attraction, par une économie mystérieuse doublée d'une posture d'honnêteté critique métadiscursive, procédé servant à piquer la curiosité du lecteur : « [l]a fonction de l'exergue, écrit Michel Charles, est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi. »³¹

La troisième fonction de l'épigraphe, pour Genette, est oblique et indirecte, dans la mesure où « le message essentiel n'y est pas celui que l'on donne pour tel. »³² L'essentiel de l'épigraphe, donc, ne serait pas ce qu'elle dit, mais son origine (Shakespeare). Cette troisième fonction se confond, me semble-t-il, avec la quatrième, si bien que je serais tenté d'en renverser la signification : l'essentiel de l'épigraphe ne serait pas (seulement) ce qu'elle dit, mais, dans son commentaire auctorial, l'attention portée à l'auteur (non plus de l'épigraphe mais celui qui a choisi l'épigraphe). Étant donné qu'*À la merci...* est d'abord un roman (ensuite c'est une autre histoire), ce lieu épigraphique (incluant son commentaire) est celui où Roth parle en son nom propre. Et cette signature/signe « Henry Roth » n'a d'importance que pour sa conséquence : si l'auteur parle en son nom et qu'il termine en soulignant qu'il a été,

²⁹ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 1994, p. 15.

³⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, 1987, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 146.

³² *Ibid.*, p. 147.

en effet, à la merci d'un courant violent, cette justification du titre devient aussi un indice en faveur d'un rapprochement, à la lecture, entre l'auteur Henry Roth qui n'assume plus rien après cette page et le personnage Ira Stigman, qui, jeune, a été à la merci d'un courant violent, et qui se met en scène en train d'écrire son histoire de jeune adulte (*comment et pourquoi* le jeune Ira Stigman a été à la merci d'un courant violent).

La quatrième fonction de l'épigraphe, enfin, est indicielle : l'épigraphe « signe à elle seule [...] l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »³³ ; elle peut être « à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité »³⁴, voire de *littérarité*. Que *signe* cette épigraphe commentée ? Le genre, d'abord, ou à tout le moins la possibilité d'une lecture à *tendance autobiographique* d'un livre présenté comme un roman. Elle signe peut-être aussi une tendance culturelle, voire spirituelle, cette tendance juive millénaire qu'on pourrait nommer le « dualisme herméneutique » ou, plus simplement, le dialogisme, l'interprétation³⁵. Le Will Shakespeare avec qui Roth dialogue a des chances de s'apparenter, si l'on tire un peu sur la corde de l'interprétation, à l'un de ces Grands Rabbins du Talmud dont les enseignements sont sujets à discussion, sauf que cette fois il s'agit d'un Grand Rabbín de la littérature mondiale. Ce dialogue avec Shakespeare garantit aussi la littérarité constitutive d'*À la merci d'un courant violent*³⁶. C'est ce que Genette nomme l'effet-épigraphe : sa seule présence signifie, en somme, le choix (par l'auteur lui-même) de « sa place au Panthéon »³⁷. Cette place de Roth (d'après les intertextes d'*À la merci...*), elle est aux côtés de Shakespeare, de Milton, de Victor Hugo, de D. H. Lawrence, de T. S. Eliot, de Joyce.

³³ *Ibid.*, p. 148.

³⁴ *Ibid.*, p. 148-149.

³⁵ Je me réfère ici aux débats talmudiques, où tel Rabbín en réfute un autre en arguant que tel grand Rabbín avait eu raison sur tel autre Grand Rabbín qui avait aussi réfuté tel autre Grand Rabbín qui avait eu raison sur tel autre...

³⁶ Si Roth, par exemple, avait voulu écrire une autobiographie, il aurait pu citer en exergue Rousseau, ou Thoreau, et, ainsi, l'épigraphe aurait connoté tout autre chose. (Les vers de Shakespeare ont, à ma connaissance, souvent été détournés à des fins épigraphiques dans les romans du 20^e siècle.)

³⁷ *Ibid.*, p. 149.

On voit que même dans cette épigraphe commentée le double pacte est proposé : d'une part, Roth dialogue avec Shakespeare, et il s'inscrit *ipso facto* dans le champ littéraire, le message se résumant à « Attention, grand roman en puissance, haute possibilité de grande littérature » ; de l'autre, par sa seule prise en charge de l'énonciation, il prévient le lecteur une fois pour toutes que le personnage principal mis en scène dans les prochaines deux mille pages n'est nul autre que Henry Roth, plus ou moins.

1.1.6 Titres

Tout n'est pas aussi clair avec les titres. Un roman pourrait très bien être intitulé *Les rêveries d'un promeneur solitaire* et une autobiographie *L'homme sans qualités* ou *Finnegans Wake*. Tant que le titre n'est pas rhématique (les *Contes de la folie ordinaire*, les *Confessions*, *Un roman russe*), le genre du texte s'avère indécidable par son seul titre³⁸. Bref, les titres des quatre tomes d'*À la merci d'un courant violent* et le surtitre ou titre fédérateur ne reposent que sur deux des trois fonctions les plus courantes : l'une, thématique, et l'autre, de séduction. *À la merci d'un courant violent*, *Une étoile brille sur Mount Morris Park*, *Un rocher sur l'Hudson*, *La fin de l'exil* et *Requiem pour Harlem* connotent tous, de diverses manières, avec équivocité, le sujet général des textes. La rivière Hudson, Harlem et, dans une moindre mesure, Mount Morris Park, établissent le lieu probable de l'action : Manhattan. L'étoile qui brille, nul n'a besoin de se creuser la tête longtemps pour saisir qu'il s'agit de l'étoile de David. Même ordre d'idées avec *La fin de l'exil*, qui évoque la judéité de Roth et, vraisemblablement, du ou des personnages³⁹. *À la merci d'un courant violent* est avant tout évocateur, poétique (fonction de séduction), mais il annonce tout de même une histoire « passionnelle ».

³⁸ Pour la fonction rhématique des titres, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 82-85.

³⁹ *La fin de l'exil* est le seul titre traduit d'*À la merci...* qui n'est pas exactement calqué sur le titre original (*From Bondage*, ici). Mais « bondage » signifie l'état d'esclavage et les dictionnaires anglais renvoient souvent à l'esclavage des Juifs en Egypte. Le titre de la traduction et le titre original ne sont pas tout à fait les mêmes, donc, mais ils connotent la même chose : la judéité.

En somme, il n'y a aucune façon de savoir, seulement par les titres, à quel genre de livre on a affaire. Or, le fait que j'aborde les titres après les autres lieux paratextuels significatifs n'est pas innocent. Une troisième fonction m'apparaît plausible, qui serait d'« intertextualité titulaire » (d'« intertitularité » ?) ou, plus généralement, une fonction de référence romanesque. Roth, certes, a trouvé son surtitre chez Shakespeare. L'aurait-il emprunté s'il n'avait pas signifié autre chose pour lui, s'il n'avait pu en déplacer la signification ou la faire sienne ?

Mon hypothèse est la suivante : *À la merci d'un courant violent/Mercy of a Rude Stream* renvoie aux œuvres de deux des plus grands romanciers du 20^e siècle, Joyce et Proust (l'indice romanesque s'avère mince et difficilement repérable, mais non négligeable). En ce qui concerne Joyce, la référence est plus limpide : le courant (*stream*) est, entre autres choses, le courant de sa pensée torturée, qui a pour équivalent romanesque formel la grande invention de Joyce, le *stream of consciousness*. Ce lien est peut-être ténu, mais il se justifie davantage aussitôt que l'on sait que Roth a eu envie de devenir romancier en lisant *Ulysse*, qu'il a totalement intégré les acquis romanesques joyciens, dont le *stream of consciousness*, surtout le *stream of consciousness*, et que son premier roman, *Call it Sleep*, a été reconnu et célébré en raison, notamment, de cette appropriation américaine géniale des procédés romanesques d'avant-garde qui ont fait la réputation du roman du 20^e siècle⁴⁰.

Roth n'a pas assimilé que les procédés romanesques joyciens dans *Call it Sleep*. L'univers thématique qui y est déployé peut, toutes nuances faites, s'apparenter à celui de la *Recherche*. Pierre-Yves Pétillon avance que le titre de *Call it Sleep* et la fin du roman où on oblige David à s'endormir sont, sinon des manifestations d'intertextualité, du moins un clin d'œil au grand œuvre de Proust⁴¹. J'avancerais la même chose en ce qui concerne le surtitre de la tétralogie et *À la recherche du temps perdu*. En apposant les deux surtitres, on a l'étrange impression qu'*À la merci d'un courant violent*, totalement symétrique sur le plan

⁴⁰ « Aucun écrivain n'a mieux retenu la [...] leçon de l'*Ulysse* de Joyce. » (Pierre-Yves Pétillon, « Présentation d'*À la merci d'un courant violent* », dans Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 1 : *Une étoile brille sur Mount Morris Park*, op. cit., [1994] 1994, p. 8.)

⁴¹ Ce « titre [...] évoque à la fois la célèbre ouverture de *Moby Dick* [...] et celle d'*À la recherche du Temps perdu*. » (*Ibid.*, p. 7.)

syntactique, fonctionne comme le négatif (pessimiste/fataliste) d'*À la recherche du Temps perdu*⁴². Plutôt que d'une quête, d'une recherche, il est question d'une soumission, d'un assujettissement, d'un parcours forcé à travers le courant violent de la pensée, du souvenir du passé ; le temps n'est pas à retrouver, il assaille complètement la psyché du narrateur. Il n'est plus question de la mémoire involontaire, mais de la mémoire omniprésente et honteuse, de la mémoire-fardeau. Mais peu importe pour l'instant les significations, seule la référence romanesque a une réelle incidence : celle d'annoncer le désir de l'écrivain de se mesurer à l'œuvre monumentale de Proust.

Voilà comment s'articule le paratexte. On peut croire que le tout penche en faveur de la lecture autobiographique d'un livre annoncé comme un roman. Or, ce n'est pas aussi simple. L'identification complète d'Ira Stigman à Henry Roth n'est pas « permise » en raison, d'abord, du travail (ou du jeu) onomastique, qui fictionnalise de fait le narrateur. Ce trait *textuel*, d'emblée mentionné dans les quatre paratextes, interdit une confusion totale, voire l'assimilation sans plus de procès d'Ira à Henry et de la fiction (déficiente) à l'autobiographie (efficiente). C'est cet examen onomastique qui va clore ce chapitre, menant au texte même. Si cet examen a lieu dans ce chapitre plutôt que dans les suivants, c'est avant tout parce que cette relation onomastique, bien qu'appartenant au texte, peut être réfléchie en-dehors du texte, et surtout parce qu'elle est amorcée dès la lecture de la quatrième de couverture. Cette relation onomastique se trouve, si on me le permet, au seuil du seuil.

1.2 La relation onomastique

D'abord, je présuppose tout de suite que cette relation onomastique hétéronyme ou pseudonyme fait partie « des signes de conjonction et de disjonction »⁴³ entre récit référentiel et

⁴² Le titre anglais de la *Recherche* a été, jusqu'en 1995, *Remembrance of Things Past*, qui ne ressemble pas tellement à *Mercy of a rude stream*, mais qui, par contre, est aussi un extrait tiré de Shakespeare, « Sonnet 30 ». Par ailleurs, il y a suffisamment d'indices pour croire que le titre français a toujours été connu des lecteurs anglais (tous les sites Internet en langue anglaise mentionnent systématiquement le titre original), qui est aujourd'hui traduit de manière littérale : *In search of the lost time*.

⁴³ Philippe Gasparini, *op. cit.*, 2004, p. 13.

fictionnel, qu'elle vient renchérir sur l'ambiguïté du double pacte romanesque *et* autobiographique. Si, dans « le roman autobiographique, [d]es opérateurs [d'identification du héros à l'auteur] sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives »⁴⁴, cela revient à dire que le « texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais [...] distribue également des indices de fictionnalité »⁴⁵. On peut ainsi comprendre toute l'importance, pour ce qui est des jeux spéculaires et de la « qualité » même du roman autobiographique, du problème du nom du personnage principal. Ce paradoxe entre aveu et déni, cette contradiction viennent synthétiser le problème générique du roman autobiographique.

1.2.1 Allitérations, assonances, résonances

Les prénoms « Ira » et « Henry » se ressemblent particulièrement – l'[r] central de la deuxième syllabe –, mais ce n'est pas le cas des patronymes. Entre Stigman et Roth, en apparence, aucun lien ne peut être établi, si ce n'est la consonance juive. Le prénom seul peut-il assurer la pertinence du rapprochement, si clair soit-il ? Dans la mesure où le patronyme du personnage figure à satiété dans le texte – ce qui est le cas –, non. Mais il y a nécessairement un lien : dans l'alphabet, [i] suit immédiatement [h]... et [s], [r]. Ce détail ne peut être fortuit : Roth a délibérément orchestré ces « sauts alphabétiques ». Avec ces deux séries de lettres qui se suivent, il me semble que l'auteur, une fois le rapprochement établi, souligne qu'il va aussi *plus loin, ailleurs*... Il affirme le romanesque de l'œuvre en usant de l'invention ludique.

Cette mécanique de transfiguration onomastique est prouvée par ailleurs par le traitement des noms des autres personnages. Edith Welles, poète, maîtresse et mentor de Stigman, a effectivement été, sous le nom de Eda Lou Walton, la maîtresse et le mentor de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

Roth. Il n'est pas difficile de reconnaître Eda Walton en Edith Welles⁴⁶. Et, encore une fois, cette mécanique de transfiguration a la même fonction de conjonction/disjonction qu'entre le récit référentiel et le récit fictionnel. L'auteur ne peut parvenir à l'affirmation d'un récit fictionnel qu'après avoir disséminé quelques indices extrafictionnels, qui relèvent du réel.

1.2.2 Fonction allégorique de la relation onomastique

L'alliteration ou l'assonance des deux prénoms, Ira et Henry, soutiennent donc l'hypothèse de la conjonction et de la disjonction des deux instances narratives, la première instance ressortissant à la réalité (l'écrivain-narrateur), la seconde au texte (le personnage-narrateur). Mais ces jeux onomastiques peuvent présenter d'autres fonctions, dont une fonction allégorique particulièrement voyante ici. En nommant son personnage Stigman, Roth suit les traces de Joyce lorsque ce dernier nommait son célèbre alter ego Dedalus – d'abord dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, puis ailleurs (dans *Ulysse* bien entendu)⁴⁷. La fonction allégorique de Dedalus est indiscutable et sa référence à la mythologie (mais aussi au projet romanesque de l'auteur) sans équivoque. En ce qui concerne Roth, on ne m'opposera pas que « Stigman » renvoie probablement à « stigma », voire à l'agglutination de « stigma » et « man ». Roth, dans *À la merci...*, parle longuement des jeux de mots joyciens, tridimensionnels⁴⁸. Je soupçonne Roth d'avoir voulu imiter son maître avec son patronyme⁴⁹. Ainsi, j'énumérerai toutes les associations pouvant être faites à partir de Stigman ou d'Ira Stigman, dans la mesure où elles sont pertinentes et surtout plausibles.

⁴⁶ Même la secrétaire de Roth, Felicia Jean Steel, qui l'a aidé à réécrire *À la merci d'un courant violent* est fictionnalisée. Elle devient Fay...

⁴⁷ Pour le seul bénéfice de mon argument, il n'est sans doute pas inutile de souligner que lorsque Ezra Pound aida Joyce à publier en revue certaines nouvelles qui feraient plus tard partie des *Dubliners*, celui-ci emprunta l'hétéronyme (au sens où Pessoa l'entendait) de Stephen Dedalus...

⁴⁸ Stigman parle du « précipitant de son art stérile [de Joyce] en pyrites de mots-valises [...] ». Un peu plus loin : « [v]oilà de quoi occuper l'artiste consommé : l'élaboration d'une grille érudite en mots croisés en trois dimensions. » (Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 3 : *La fin de l'exil*, Seuil, coll. « Points », [1996] 2000, p. 93 et 97.)

⁴⁹ Stigman lui-même, au début du premier tome, fait de l'onomastique : en abrégant le nom de sa maladie (rhumatisme articulaire devient RA), il souligne que Joyce aurait aimé la coïncidence car RA, en hébreu, « signifie

1.2.3 Stigmate

D'après le *New Oxford American Dictionary* (en ligne), le *stigma* ou *stigmata* se réfère aux blessures de Jésus sur la croix. Bien qu'étant Juif, Roth utilise parfois la figure du Christ dans *À la merci d'un courant violent*, se comparant (avec cette touche de dérision dont on dit souvent qu'elle est la marque de l'humour juif) à ce martyr parmi les martyrs, qui après tout est Juif et ainsi appartient à la longue lignée des martyrs juifs... Par ailleurs, ce que Stigman porte en lui et qui l'a empêché d'écrire pendant plusieurs années est un fardeau, une croix et, suivant cette analogie, *À la merci...* figurerait au titre du chemin de croix salvateur à travers lequel Ira, s'il ne purge pas les péchés de l'humanité, purge au moins les siens⁵⁰.

D'après le *Thesaurus* (toujours en ligne), dans l'exemple « *the stigma of bankruptcy* », *stigma* renvoie à honte (*shame, disgrace*), déshonneur, ignominie, opprobre, humiliation, mots utilisés par Ira Stigman pour évoquer son propre stigmate, qu'il a traîné toute sa vie comme un boulet (il est *marqué* par ce stigmate) et dont il essaie de se délivrer, sur le tard, en écrivant son autobiographie (il n'est question ici que d'Ira Stigman).

Selon l'origine grecque du mot – récupéré par le latin –, *stigma* signifierait « pointe » (rapport avec le Christ et avec la pointe de la lance) et « bâton », ou « lance » (*stick*). Cela nous mènerait à l'association la plus joycienne, qui viendrait compléter les multiples facettes de la signification du jeu de mots : Stigman n'a pas seulement des stigmates, il a des stigmates *parce qu'il* est un *stickman* qui amène sa sœur dans la chambre des parents chaque fois qu'ils sont absents et qui profite de sa cousine aussitôt que sa tante a le dos tourné : le

tout ce qui est mal », et se pose ainsi comme un personnage qui a nécessairement fait quelque chose de mal un jour ou l'autre (I-RA)... (Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 1: *Une étoile brille sur mount Morris Park*, Paris, l'Olivier / Points, coll. « Signatures », [1994] 2008, p. 91.)

⁵⁰ La biographie de Henry Roth par Kellman, déjà citée, porte d'ailleurs le titre de « Redemption » et a pour leitmotiv, justement, de présenter la vie de Roth sous l'angle du chemin de croix rédempteur à la toute fin de sa vie.

traducteur d'*À la merci...* a gommé la seule référence directe en traduisant « that sticking out » par « ce gros machin »⁵¹.

1.2.4 *Astigmat*

Encore, si on prend la dernière lettre d'« Ira » et qu'on la colle à « Stigman », on obtient *Astigman*, soit *astigmat*, *astigmatic*, ce qui est fort intéressant en regard – sans jeu de mots facile – de l'écriture du roman autobiographique rothien. Un *astigmat* souffre d'un défaut de l'œil d'où résulte une distorsion des images. Une fois qu'on accepte l'idée selon laquelle Roth ou Stigman sont des « filous », des menteurs qui, lorsqu'ils parlent de leur vie, ne disent pas toujours la même chose – preuve en sera faite d'ici la fin de ce mémoire –, ils apparaissent effectivement atteints d'une sorte d'astigmatisme romanesque/autobiographique. Quand Stigman pose le regard sur tel événement de sa jeunesse, il ne le voit pas nécessairement toujours d'un même œil. Dans le premier tome, l'angle selon lequel le romancier fictif scrute son passé fait de lui un enfant unique ; dans le second, changeant d'angle, une sœur apparaît ! Le narrateur parle souvent d'un point de vue modifié qui oblige à une réorganisation du récit des événements : « son point de vue sur le sujet s'était modifié »⁵². Ou encore : « le vent a emporté les lentilles de contact. »⁵³

Sur le plan de l'histoire, de la fiction, ces points de vue changeants, qui déroutent le lecteur, montrent un narrateur vulnérable et, à la limite, suspect : celui-ci se rend lui-même à l'évidence que ses assertions ne sont pas toujours justes et qu'elles sont sujettes à modifications selon le point de vue d'où il les observe. Autrement dit, cette imitation en mode romanesque d'une parole suspecte ne relève pas des modalités d'énonciation du roman, mais bien de celles des textes référentiels qui s'engagent à dire la vérité et qui, du même coup, sous-entendent que si l'on a à s'engager à dire la vérité, c'est qu'on pourrait ne pas la

⁵¹ Pour la version originale : Henry Roth, *A Star Shines over Mt. Morris Park*, New York, Picador USA, [1994] 1995, p. 279. Pour la traduction : Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 387.

⁵² Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 109.

⁵³ *Ibid.*, p. 111. Cette dernière citation, replacée dans son contexte, signifie : le temps qui a passé rend difficile pour le narrateur l'évocation du passé avec exactitude.

dire (ne pas se souvenir clairement, masquer certains épisodes, y revenir plus tard...). Un point de plus pour la lecture référentielle autobiographique (testimoniale), donc.

Sur le plan du genre, la variabilité des discours tenus à propos d'un même événement vient brouiller la lecture, qu'elle soit référentielle ou fictionnelle. D'une part, si un autobiographe n'est digne de foi que sur la base d'un pacte, ce pacte est aussitôt rompu si l'auteur (ou l'auteur fictif) se déclare « astigmatique »⁵⁴. D'autre part, la lecture ou le pacte romanesques se retrouvent eux aussi brouillés ; il n'y a plus de *texte* qui tienne, mais seulement la lecture d'une *écriture* sujette aux variations.

1.2.5 *La relation onomastique et l'énonciation*

Toutes ces réflexions d'ordre onomastique sont susceptibles d'être menées par un lecteur plus ou moins perspicace. Elles ont été données ici comme si elles se faisaient de manière instantanée, dès la première apparition du nom du personnage-narrateur. Ce n'est pas le cas, bien entendu. Il n'en demeure pas moins que sur la base d'autres indices (dont les indices données par le paratexte), la mise en relation des noms de l'auteur et du narrateur-personnage, c'est-à-dire l'identification onomastique, mènera pour une des premières fois pendant la lecture à des réflexions d'ordre générique. On voit combien un nom de personne ou de personnage peut déterminer conventionnellement le genre d'un texte (factuel/référentiel ou fictionnel). C'est l'avis de Genette, qui soutient par ailleurs qu'il est possible d'avoir à la lecture d'un roman une « impression [...] de "fictionnalisation" »⁵⁵, notamment en raison du recours au style indirect libre (mode), de la présence de dialogues rapportés littéralement

⁵⁴ D'un point de vue performatif, cela reviendrait à écrire une autobiographie qui d'emblée se déclarerait menteuse. (À ce sujet, voir Mounir Laouyen, *loc. cit.*, p. 348, lorsqu'il parle de l'*Autobiographie d'un menteur* de Graham Chapman.)

⁵⁵ Gérard Genette, *Fiction et Diction* précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 150.

(mode aussi et vitesse), par l'effet de ralentissement excessif d'une scène (vitesse) et par l'utilisation de la narration de second niveau (voix)⁵⁶.

Mais c'est autour de la question toujours épineuse des rapports entre narrateur et auteur que se retrouvent les véritables distinctions entre récit référentiel ou fictionnel. Genette base sa réflexion sur le triangle identitaire que Philippe Lejeune a établi à propos de l'autobiographie ($A = N = P = A$). Sur cette base, il est simple de formaliser les relations entre auteur et narrateur pour les textes de fiction. La fiction homodiégétique donne $A \neq N = P \neq A$ et l'hétérodiégétique $A \neq N \neq P \neq A$. Il s'agit de schémas logiquement cohérents dans lesquels le roman autobiographique ne pourrait pas s'insérer de façon satisfaisante. À partir des informations paratextuelles et surtout des ressorts de l'identification onomastique étudiés plus haut, un « portrait » triangulaire des auteur, personnage et narrateur d'*À la merci d'un courant violent* reviendrait à faire régner simultanément ces deux triangles ($A = N = P$ et $A \neq N = P$), c'est-à-dire à les « confondre » comme suit : $A \pm N = P \pm A$ ou encore $A \approx N = P \approx A$. De cette manière, le narrateur serait à la fois assimilable à l'auteur et distinct de lui, et l'auteur assimilable au personnage et distinct de lui, parfois de façon claire et parfois de façon indécidable⁵⁷. Ces triangles, donc, s'appliqueraient plus à l'ensemble de l'œuvre qu'à des passages en particulier, mais ce n'est pas si grave (cela ne vient pas nuire à la pertinence de cette formalisation) dès lors qu'on accepte qu'un tel exercice (se demander si tel ou tel passage est référentiel ou fictionnel) se révélerait en fin de compte plutôt stérile. Le fond du problème est de mettre en évidence cette contradiction d'ensemble, non pas de la démêler.

Là réside la richesse du roman autobiographique et de l'autofiction, qui s'inscrivent dans la même logique hétérodoxe : ces deux triangles sont logiquement insoutenables.

⁵⁶ En somme, s'il n'y a pas de marqueurs exclusivement fictionnels – l'autobiographe pouvant, en théorie, disposer tout autant des formes ou procédés romanesques, et l'inverse est aussi vrai (un romancier peut écrire comme un journaliste ou, comme Perec, insérer dans sa fiction des modes d'emploi) –, il y a des formes littéraires conventionnellement reconnues aux récits fictionnels.

⁵⁷ Je mentionne au passage l'article très pertinent de Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », dont l'enjeu principal est de savoir si discours référentiel et fictionnel sont reliés par un continu de formes hybrides (et donc qu'il n'y aurait pas de frontière distincte entre les deux discours) ou si, au contraire, la frontière est marquée par une opposition binaire (dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Fabula », 2001, p. 17-41.).

Insoutenables, mais – nuance importante – recevables pour le lecteur : du moins est-ce là une des hypothèses centrales de ce mémoire, je le répète. Le roman autobiographique ne « fonctionne » pas à la frontière des grands genres ontologiques référentiel et fictionnel, mais se tient plutôt dans un *no man's land* qui défie toute logique pragmatique de la vérité. Il n'y a que le lecteur qui peut sauver la mise, car au cours de sa lecture il assimilera les données, comprendra l'essentiel des enjeux du genre, mais osera difficilement se prononcer sur la valeur référentielle ou fictionnelle des assertions du narrateur-plus-ou-moins-auteur.

1.3 Conclusion

Ce chapitre a montré comment, déjà dans le paratexte, est contenu l'enjeu principal du roman autobiographique (et des genres apparentés) : sa contradiction interne qui en fait tout l'intérêt. La relation onomastique n'est que le prolongement de ces enjeux génériques. Elle vient à la fois proposer l'identification mais ne la permet pas totalement en fictionnalisant le narrateur représenté en train d'écrire sa vie. D'ailleurs, dans le premier tome d'*À la merci...*, Ira Stigman retrouve une nouvelle qu'il aurait publiée dans le *New Yorker* – en fait c'est Roth qui a publié au début des années 1940 cette nouvelle dans le *New Yorker*, qu'on peut aller lire dans *Shifting Landscape*⁵⁸ – et il en donne l'intégralité. Le commentaire métadiscursif qui suit la nouvelle est, à ce qu'il me semble, susceptible de résumer parfaitement ce qui vient d'être avancé dans ce premier chapitre : « le gamin du récit était à la fois lui-même et pas lui-même. Ira pensa ironiquement à l'alternative de Hamlet : être ou ne pas être. C'était toujours l'un et l'autre, et il ne pouvait exister d'unité que les deux ensemble. »⁵⁹

⁵⁸ Henry Roth, « Somebody always grabs the purple », dans *Shifting Landscape*, Philadelphia, New York, Jerusalem : The Jewish Publication, 1987, p. 62-67.

⁵⁹ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 109.

CHAPITRE 2

LA CLÉ DE VOÛTE ET LE MALAISE DE LA VÉRITÉ

La véritable figure de rhétorique [figure of speech] avec laquelle je me débattais, que je rebattais, devrait-on peut-être dire, destinée à décrire la fonction de ce qui suit, est celle de la clé de voûte [keystone] : sans elle, le récit s'effondre.¹

Dialogue entre Ira Stigman et son ordinateur, Ecclesias :
*Oui. Autant confesser ce qui a été tout le temps une sorte d'ombre au sein des profondeurs : les relations incestueuses d'Ira et de sa sœur Minnie.
– Le confesser ? répond Ecclesias. Mais c'est évident. Et depuis un moment déjà.²*

2.1 La clé de voûte comme figure macrostructurale

La clé de voûte, en architecture, est le claveau central d'un arc « qui ferme le système et que, de ce fait, on appelle la *clef* »³. À partir du sens figuré – « partie essentielle, capitale d'un système »⁴, soit le point central où tout mène –, il est possible de faire du concept une figure de style (« *figure of speech* »⁵). C'est, du moins, ce que Roth ou Stigman suggère dans le premier extrait cité en exergue. De manière générale, la clé est une chose, un thème, une notion, le sujet du discours, et la voûte la construction littéraire, le discours ou le récit, le

¹ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent*, tome 2: *Un rocher sur l'Hudson*, Paris, l'Olivier / Points, coll. « Signatures », [1995] 2008, p. 18.

² *Ibid.*, p. 202.

³ « Arc », dans Jacqueline Martin-Bagnaudez, *Petit dictionnaire d'architecture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 13. La voûte, selon le même dictionnaire, est constituée par la juxtaposition d'arcs (voir l'article « Voûte », p. 110).

⁴ « Clé », *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 9^e édition, 1993 [2004], p. 453.

⁵ Henry Roth, *A Diving Rock on the Hudson*, New York, Picador USA, [1995] 1995a, p. 7.

texte. En français, l'équivalent de la *keystone* comme figure de style serait sans doute la périphrase⁶. Dans *À la merci d'un courant violent* – du moins dans le premier tome et demi où prend place cette figure (macrostructurale, donc) –, la clé de voûte est décidément allusive, périphrastique, voire « circonlocutive », dans la mesure où la circonlocution met l'accent sur la difficulté à nommer du locuteur⁷. Ce que Stigman ne nomme pas, dans la tétralogie, c'est... l'innommable de Roth. Et la clé, je le répète, point nodal de la figure, se résumerait d'abord en l'existence même de la sœur, Minnie Stigman, et aurait pour corollaire immédiat la relation incestueuse qu'ils ont entretenue pendant quelques années. La clé en soi est le nom « Minnie » : « a name never to be named [...] »⁸

En fait, dans le premier tome et demi, Stigman se décrit comme enfant unique. Dans le métadiscours, l'écrivain vieillard Ira Stigman, qui s'est tu pendant soixante ans, « discute » avec son ordinateur, Ecclesias. Ecclesias est à la fois le complice du non-dit central et celui qui parle le premier de l'existence de ce non-dit. Il devient une instance « surmoïque », d'une mauvaise foi systématique, qui gruge de plus en plus l'écrivain. Cette mauvaise foi s'exprime sous la forme de provocations ironiques : « [i]n *Mercy*, there are numerous references in the metanarrative to an omission that will have to be rectified, to facts concealed. [...] Ecclesias reproaches him for not revealing what could cast light on this controversial literary silence. »⁹ Le lecteur assiste donc, « en direct », aux tourments et remords d'un auteur par rapport à une faute présumée, faute sur laquelle Stigman et Ecclesias reviennent souvent, mais sans jamais dévoiler l'énigme : « volumes one [...] announces merely that a shocking revelation is at hand. »¹⁰ Ou encore : « [t]hroughout the first volume and half of the second, Roth promises to

⁶ Le « Que sais-je ? » sur les tropes dit des périphrases qu'elles « sont des figures qui combinent l'allusion, la substitution et l'allongement. [...] La périphrase proprement dite est une désignation descriptive qui remplace un mot » (Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 49).

⁷ « La circonlocution est une phrase qui, traduisant un embarras réel ou simulé, allonge l'expression tout en l'obscurcissant [...]. » (*Ibid.*, je souligne.)

⁸ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p.55.

⁹ Hana Wirth-Hesner, « Facing the Fictions: Henry Roth's and Philip Roth's Meta-Memoirs », *Prooftexts*, n° 18, 1998, p. 268.

¹⁰ Myles Weber, « Henry Roth's Secret », *Michigan Quarterly Review*, vol. 45, n° 3 (Summer), 2006, p. 564.

reveal a secret about his past and then having aroused our prurient interest, teases us by withholding information. »¹¹

La clé de voûte comme figure de style, en substituant, en allongeant (en tergiversant), en obscurcissant, devient une stratégie de l'auteur (représenté ou réel) pour retarder l'aveu. La « désignation descriptive » mentionnée plus haut, soit la substitution, est importante ; si « l'homme aux semelles de vent » désigne Rimbaud, si « l'empire où le soleil ne se couche jamais » désignait l'empire britannique, Minnie, elle, est désignée, ici et là dans le texte, comme le « facteur central », « l'omission », le « satellite invisible », voire « les dimanches matins » (j'y reviens amplement).

J'aimerais tout de suite, avant de clore ce préambule, donner un exemple susceptible de montrer comment fonctionne la figure – ce qui requiert cependant un minimum de mise en contexte.

2.1.1 Un exemple à la mécanique exemplaire

Le métadiscours que je citerai ferme un chapitre où il est question d'un épisode traumatisant de la prime adolescence d'Ira. Le père étant parti rendre visite à ses frères à Saint Louis, Ma (Leah) – qui à ce moment de l'histoire n'a qu'un fils, et pas encore de fille – invite son garçon à venir dormir dans le lit matrimonial. Au beau milieu de la nuit, Ira se réveille en sursaut et se surprend à faire « de vilaines choses contre la jambe nue de Ma »¹². Du sous-texte, il faut seulement comprendre que la scène est un épisode d'« éveil » d'une sexualité coupable. Il n'y a jamais de sexualité saine dans *À la merci...*, et, dès les premiers frémissements de sa chair, Ira vit une sexualité décalée, et surtout coupable : « [q]u'était donc ce plaisir qui semblait sur le point de déborder ? Qui le poussait à faire ça à Ma dans son

¹¹ Anne M. Wyatt-Brown, « Creative Change : The Life and Work of Four Novelists : Jane Austen, E. M. Forster, Barbara Pym, and Henry Roth », *Journal of Aging and Identity*, vol. 3, n° 2, 1998, p. 73.

¹² Henry Roth, *À la merci d'un courant violent, tome 1 : Une étoile brille sur mount Morris Park*, Paris, l'Olivier / Points, coll. « Signatures », [1994] 2008, p. 147.

rêve... qui voulait, qui désirait plus : *lyupka*. »¹³ Le récit se termine et commence aussitôt le métadiscours « exemplaire » que je donne dans son intégralité. Je souligne seulement qu'il est exemplaire en ce que (1) le lecteur ne comprend rien, (2) que ce même lecteur est donc coupé de toute référence, (3) qu'à la limite il lui apparaît presque inopportun de lire ce passage qui, dirait-on, ne concerne qu'Ecclesias et Ira.

– J'avais prévu, commence Ecclesias, que tu aurais des difficultés.

Ce n'était pas difficile à prévoir.

– Dois-je te projeter dans le futur, un quart de siècle plus tard à bord d'un train de marchandises qui se dirige vers l'est ?

J'implore ta pitié, Ecclesias.

– Qu'est-ce que tu vas faire ?

Faire sans.

– Tchou. Tchou. Tchou. Tûûûû ! Le sifflet au passage à niveau. Noire est la nuit au-dessus du Texas. Et froide. Et les étoiles, denses comme la roche trappéenne [*sic*], s'allument et criblent le ciel sans lune.

Ouais. Mais *Procul O, procul est, por favor*.¹⁴

Cette lecture paradoxale – celle d'un passage qui ne concerne pas le lecteur – a de quoi surprendre. Tout se passe comme si le lecteur arrivait au milieu d'une conversation entre deux personnes qui ne prendront pas la peine de lui en communiquer, dans le but de l'inclure, les tenants et les aboutissants. Il écouterait d'une oreille distraite, sans rien où s'accrocher. La motivation à suivre cette conversation s'amenuisera peu à peu.

Stigman et Ecclesias s'entretiennent donc à mots voilés, détenant une information qu'ils ne semblent pas prêts de (ou prêts à) livrer, entre autres en se référant à des souvenirs de

¹³ *Ibid.*, p. 148. (*Lyupka* est un terme russe qui signifie « ma chérie », « mon amour », et se réfère à un épisode précédent où l'oncle Louie – parfois *Louis* – profite de l'absence du père, Pa (Chaïm), pour venir courtiser Ma. C'est Louie qui dit *Lyupka* à Ma – pour ne pas qu'Ira comprenne. En somme, ce mot revêt ici une connotation sexuelle, adultère, voire incestueuse.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 148. (On aura compris que, dans leurs dialogues, Ecclesias se signale par un tiret et Stigman se permet l'excentricité de ne pas se signaler de la sorte.)

Stigman auxquels on ne reviendra jamais, qui ne seront jamais explicités : « [y]ou don't know what's going on. »¹⁵ Par exemple, cet épisode du train qui s'en va dans la nuit texane, le lecteur n'en a jamais entendu parler, et, dans tout le reste d'*À la merci...*, il n'en sera plus jamais question. Quelque chose se dresse devant le réel enjeu du dialogue, le sens reste interdit.

Par ailleurs, quand Ecclesias affirme avoir prévu qu'Ira aurait des difficultés, cela concerne les difficultés à se narrer en fils unique. Où était la sœur ce soir-là quand Ira dormait avec Ma ? Dans le même lit ? Dans la chambre des enfants ? Il ne faut pas oublier non plus que cette scène (d'éveil d'une sexualité coupable) est provoquée par association, par les avances d'un oncle à Ma, ni qu'un peu plus tôt dans le récit Ma avoue que son frère l'excite, la trouble sexuellement, et donc que ce qui précède et génère la suite (par cohérence, par association) est bien le thème de l'inceste. La sœur est là, en suspens, et ce qui déclenche, entraîne ou définit ce métadiscours énigmatique, c'est bien cette sœur innommée : « [t]out le premier volume est rythmé par ces révélations malaisées, dont on a pourtant l'impression qu'elles ne font que masquer l'essentiel [...], que différer un aveu terrible auquel l'écriture ne peut se résoudre [...]. »¹⁶

La méthode du faux-fuyant qui pousse Stigman à parodier l'*Énéide* de Virgile – où « *Procul, O procul est, profani* », se transforme en « *Procul O, procul est, por favor* » – est aussi symptomatique de la figure. Stigman coupe court, fuit en lançant une énigme ou en se montrant cabotin : « [l]e récit est ponctué d'ellipses, d'allusions, de jeux de mots incongrus [...]. »¹⁷ On a droit à un dialogue de sourds entre Stigman et Ecclesias : « [t]here are only hints, [...] and while Roth [!] and Ecclesias conduct several [...] conversation, none of these clears the air around the "clandestine burden" [...]. »¹⁸ Halkin, d'ailleurs, compare le lecteur (« devant » cette clé de voûte) à un détective – et, bien sûr, il n'a pas lu Gasparini,

¹⁵ Alan Gibbs, « Conversation with Robert Weil [éditeur de *Mercy of a Rude Stream*], March 2002 : Henry Roth's *Mercy of a Rude Stream* », *Studies in American Jewish Literature*, vol. 22, 2003, p. 160.

¹⁶ Paule Lévy, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁸ Hillel Halkin, « Henry Roth's Secret », *Commentary*, vol 97, n° 5 (May), 1994, p. 45-46.

Baudelle ni Colonna : « [l]ike a detective who lacks enough clues to solve the case he is working on, we [lecteurs] can only marshall the incomplete evidence, add a few surmises, and await further enlightenment. »¹⁹

2.1.2 La clé de voûte

La clé de voûte participe d'une mauvaise foi de l'auteur et donc, je l'avance, d'un argument de sincérité, d'une logique de l'aveu – incluant leur contraire, insincérité et déni –, mais ici on pourrait ne s'en tenir encore qu'à Ira Stigman, auteur (auto)représenté. Même en territoire fictionnel, le *malaise*²⁰ vis-à-vis de la vérité, qui « provoque » ce métadiscours circonlocutif, est le fruit d'une tension entre le désir de révéler le secret et les inhibitions qui suivent immédiatement ce désir²¹.

Tout au long du chapitre que voici, j'examinerai comment s'articule ou s'exerce cette posture de vérité (de malaise de la vérité) à l'intérieur du roman autobiographique rothien, en présupposant que la clé de voûte – entendue comme un discours à mots couverts truffé de demi-vérités, discours qui cache toujours quelque chose d'autre, dont seul l'énonciateur détient la clé d'une énigme qui se résout, bien entendu, aussitôt que ce même énonciateur la donne – est représentative de formes que peuvent prendre certains genres autobiographiques hétérodoxes (où la frontière poreuse entre fiction et référence est un problème qui demeure plus ou moins intact). Autrement dit, je tenterai de montrer que ce malaise relève avant tout d'une question générique. Je commencerai par examiner le moment où Stigman nomme la figure qu'il emploie, au tout début d'*Un rocher sur l'Hudson* (t. 2), puis je reviendrai en

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Lévy elle-même parle de « malaise » et de « révélations malaisées » (Paule Lévy, *op. cit.*, p. 157).

²¹ « [A] tension between the author's desire to bare his breast and the inhibitions that stand in his way. » (Hillel Halkin, *loc. cit.*, p. 46.)

arrière afin d'analyser, pas à pas, le parcours de la clé de voûte en tentant chaque fois d'en dégager les implications²².

2.1.3 Nommer la figure

Ira Stigman lui-même, donc, au début du deuxième tome, donnant un extrait de son premier jet de 1979 écrit à la première personne, nomme la figure qu'il utilise (d'où le « je » de la prochaine citation qui n'a plus cours dans la forme finale de la tétralogie) : « [l]a véritable figure de rhétorique avec laquelle je me débattais, que je rebattais, devrait-on peut-être dire, destinée à décrire la fonction de ce qui suit, est celle de la clé de voûte : sans elle, le récit s'effondre. »²³ Le lecteur se demande ce que peut être cette clé de voûte, il la sait opérante dans le texte qu'il est en train de lire, et il commence à chercher. En fait, Stigman explique que dans le manuscrit de Roth – j'espère qu'on veut bien me suivre – un élément manquait : « c'est bien cette clé de voûte que j'ai longtemps envisagé de remplacer par un expédient [*makeshift*]. »²⁴ On peut comprendre ici – et connaissant le secret qu'à ce moment de l'histoire Stigman n'a pas encore révélé – que le narrateur aurait pu introduire un autre personnage qui aurait permis à son jeune protagoniste, par exemple, de vivre une sexualité décalée, d'en approfondir la douleur, la noirceur et la perversité à travers l'écriture, sans que son statut d'enfant unique soit menacé dans le récit et sans que le secret *réel* de Roth soit étalé au grand jour. À la lecture de *Redemption*, la biographie de Roth, on apprend d'ailleurs qu'un tel subterfuge a été utilisé dans *À la merci...* (sans compter que cet épisode confirme un minimum de fictionnalité dans le roman) : Ira Stigman y met en scène sa « première fois » avec une prostituée²⁵. Si cet épisode est pure invention²⁶, on peut conclure que Roth a

²² La métaphore du parcours peut sembler un peu blême, mais elle prolonge le parallèle introduit dans le premier chapitre du mémoire entre l'autobiographie de *Stigman* et le chemin de croix de Roth, idée, je le rappelle, que j'emprunte à la biographie de Roth par Kellman, *Redemption : the Life of Henry Roth*.

²³ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 18.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cet épisode, purement fictionnel, donc, monopolise plusieurs pages (chap. VIII-IX de la deuxième partie du t. 2, p. 169-187 de mon édition).

²⁶ Voir Steven G. Kellman, *op. cit.*, p. 68.

effectivement eu soin, du moins pendant un temps, d'écrire sa fiction en fonction de ce qu'il ne voulait pas y révéler, y transférer.

Un peu plus loin dans le même métadiscours, le narrateur craint par-dessus tout la « révélation honteuse de la vraie nature du personnage de notre Ira Stigman »²⁷. Au paragraphe suivant (qui est toujours un extrait intouché du manuscrit de 1979), il ne fait plus de doute qu'il parle de sa sœur :

J'ai passé trois jours à m'interroger avant de finir par accepter. Cette décision, je crois, ne doit rien à l'incapacité de l'ingéniosité créatrice à trouver des expédients plausibles qui permettraient de préserver l'intégrité de la *construction* [*the arch*]. Mais malheureusement, militant contre l'usage de tel subterfuge, il y a le fait que [...] j'ai préparé l'introduction de l'*article authentique*, et cela avec tant de force [...] que [...] *la logique de l'engagement* [*commitment*] ne supporte aucune entorse à la vérité.²⁸

Fin du métadiscours. Et le chapitre qui s'ouvre ensuite parle de tout autre chose. Aucun lien. Comment de tels extraits, donc, viennent-ils agir sur la lecture ? D'abord, le lecteur se retrouve pris dans des questions qui ne touchent plus seulement à la fiction mais qui sont bien à la frontière entre vérité/mensonge *et* fiction – se côtoient les termes « ingéniosité créatrice » *et* « logique de l'engagement »/« entorse à la vérité ». Sans compter que le seul fait de donner l'extrait d'un texte qu'on annonce comme le premier jet du roman qu'on lit actuellement met l'accent sur l'écriture et sur son corollaire, le sujet qui écrit, l'artisan de l'écriture²⁹. Cela problématise les enjeux de l'écriture autobiographique – dans un roman familial à la troisième personne qui n'est pas sans rappeler les grands romans d'apprentissage de Dickens. Surtout, ce passage décrit parfaitement ce que ce chapitre essaie de traquer. Minnie, la sœur, est partout dans le récit sans qu'il soit jamais directement question d'elle. Le récit de Stigman est fragile et, s'il nomme la sœur, le récit (ou la construction fictionnelle du récit) s'effondre.

²⁷ *Ibid.* (On peut remarquer, ici, comment Stigman le narrateur, en « situation d'écriture », traite en personnage son jeune homonyme – alors que Roth et le narrateur Stigman sont facilement identifiables dans tout le texte.)

²⁸ *Ibid.* (Je souligne.)

²⁹ Si le lecteur a lu un peu sur Roth, il connaît la méthode de rédaction qui a été la sienne, déjà mentionnée plus haut, soit la réécriture d'un premier manuscrit qui a réellement existé. Autrement dit, la présence, voire la seule mention de ce manuscrit (dans le roman) participe de l'identification du personnage-narrateur à l'auteur biographique par transfert.

L'auteur a pensé sérieusement à remplacer son aveu par un expédient qui aurait fait basculer irrémédiablement son texte dans la fiction, mais la logique de base de son engagement dans son roman ne supporte, soutient-il, aucune entorse à la vérité. Il est donc acculé à se décrire en enfant unique – ce qui fait, après coup, basculer (de manière remédiable?) le texte dans la fiction – et à cacher (difficilement) tout un pan de sa vie, ce dont l'écrivain se trouble lui-même. Par dessus tout, à la lecture de ce passage, on bute sur un terme qui se révèle central : « article authentique »...

2.2 *La clé de voûte dans Une étoile brille sur mount Morris Park*

La clé de voûte s'amorce à la p. 84 du premier tome (de la collection « Signatures »), lorsque Ecclesias demande à Stigman à quel moment il compte « rectifier [*redress*] l'omission, introduire le facteur crucial », et que Stigman répond : « [e]n temps voulu, Ecclesias, en temps voulu... »³⁰ C'est la première occurrence où Ecclesias laisse entendre qu'il y a un non-dit partagé entre l'écrivain et lui-même, l'ordinateur.

Une vingtaine de pages plus loin, après un commentaire métadiscursif où Stigman explique qu'en tant qu'auteur il ne veut plus « faire » du Joyce – faire de la Littérature à partir du *bas* et s'inscrire dans un modernisme esthétisant qui l'éloignerait du vrai –, mais bien être près de la réalité, d'une vérité du vécu – « [f]ini le mélange olympien d'ironie et de pitié à la Anatole France »³¹ –, un sentiment d'échec relatif à l'écriture s'empare de l'auteur et le pousse à affirmer que « le vaste panorama de quatorze années d'existence dans et hors de la 119^e Rue lui [est] refusé »³². Stigman met la faute sur une perte d'identité, liée à une judéité qu'il a désavouée, survenue autour de sa prime adolescence. Or, encore une fois, le ton légèrement obséquieux d'Ecclesias poussera le lecteur à croire que Stigman ne dit pas

³⁰ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 110.

³² *Ibid.*

tout : « [t]u sais pourquoi je ne peux pas le décrire maintenant [le panorama], Ecclesias. » Et Ecclesias de répondre : « – Je sais que tu sais pourquoi. »³³

Au premier chapitre de la deuxième partie, c'est encore une fois Ecclesias qui déstabilise le lecteur, rappelant à nouveau l'existence du non-dit. Le passage métadiscursif commence par cette crainte de Stigman : « [l]e moment approche... »³⁴ Quel moment ? Le lecteur ne pourrait pas le dire. Le vieux Stigman raconte la douleur de ses rhumatismes arthritiques (I-RA), de sa fièvre nocturne, causes de son piteux état matinal : « l'idée de continuer lui faisait horreur. Mais aussi, et surtout, [...] le moment approchait. »³⁵ L'auteur se lance ensuite dans un discours de moindre intérêt. Il obscurcit, allonge, substitue, tergiverse, s'embourbe : « Oh ! Ce n'était pas seulement la guerre [...]. »³⁶ Ecclesias « coupe » Stigman et le ramène à sa trajectoire initiale : « – Mais c'était un an plus tard. Tu avais douze ans. »³⁷ De quoi parle-t-on ? Ira avait douze ans par rapport à quoi ? Par rapport au moment qui approchait. Le vieil homme répond (je donne l'intégralité de la suite du métadiscours) :

En effet. C'était en 1918.

– Et tu parles de l'année d'avant, 1917.

Juste avant que les États-Unis entrent en guerre. Oui.

– Mais le point critique, ou l'instant, c'était en 1918.

Oui.

– Alors, pourquoi ne pas attendre ?

En effet, pourquoi pas ?

– Tôt ou tard il faudrait bien que tu franchisses cet obstacle.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 125. Stigman reprend aussi la formule dans le deuxième tome : « le moment approche, le moment critique [...] » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 111.)

³⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 125.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

Oui.

– Je te l'avais dit au début [à la p. 84], quand tu as délibérément omis l'élément crucial dans ton récit, que tu ne pourrais pas éviter de le prendre en considération.

Je sais, Ecclesias. Peut-être que je n'étais pas prêt.

– Et maintenant, tu l'es ?

Oui. Je m'y suis préparé.

– Quand il le fallait. C'est finalement devenu inévitable.

Oui. L'affronter, conséquence de la vie qui continue. Chose, tu le remarqueras, Ecclesias, que je suis parvenu à éviter dans le seul roman que j'ai écrit : m'y attaquer.

– C'était habile. Tu as réussi une fuite spectaculaire...³⁸

Qu'on s'imagine un instant le lecteur qui lit ce passage avant la publication du deuxième tome, quand l'existence de la sœur (le facteur crucial, l'omission, l'élément central, etc.) n'avait pas encore été diffusée par la critique médiatique qui a couvert la sortie du livre. Ce lecteur est désarçonné, dérouté, voire dépité. De quoi au juste s'entretiennent Ira Stigman et son ordinateur ? De quel « moment » parle-t-on, qui ne s'est pas produit en 1917 mais bien en 1918 ? Cette nuance est d'ailleurs une information bien superficielle quand on ne peut même pas savoir de quel événement il s'agit. Le lecteur sait, par contre, qu'un élément crucial a été écarté, et qu'il l'avait été aussi dans le seul roman que Stigman a écrit, roman qu'on identifie bien entendu à *Call It Sleep*, seul roman de Roth³⁹. Dans ce premier roman, il n'est pas inutile de le souligner, le petit David Shearl est absolument identifiable au petit Ira Stigman, tous deux enfants uniques, craintifs de leur père violent, amoureux de la ronde mère et vivant dans un taudis de l'Avenue D, au coin de la 9^e Rue, dans le Lower East Side. C'est l'existence de la sœur, bien entendu, que Stigman a réussi à écarter dans le roman des origines de Roth, et qu'il est maintenant prêt à introduire. Cependant, il faudra encore attendre près de 500 pages

³⁸ *Ibid.*, p. 125-126.

³⁹ Les fois où l'on parle de ce seul roman de 1934 dans *À la merci...* se comptent par douzaines et sont donc aussi à ranger parmi les éléments qui autorisent l'identification de Stigman à Roth par transfert.

au cours desquelles l'auteur (représenté) tergiversera avec habileté, pour emprunter le terme à Ecclesiastes.

Une centaine de pages sont tournées sans qu'il soit question de l'élément crucial, puis Stigman a à nouveau ces mêmes considérations sur l'écriture (le panorama refusé), ces mêmes préoccupations métadiscursives relatives à l'impossibilité, en tant que romancier autobiographe, de décrire, de nommer :

Il avait pensé emmener le lecteur visiter leur logement, sorte de visite organisée des taudis : c'est ce qu'il avait écrit, comprenant dans le même temps qu'il s'aventurerait en terrain dangereux, celui qui se situait entre son approche originelle du sujet et son attitude modifiée par rapport à lui.⁴⁰

Stigman ferme le métadiscours et ouvre, dans le récit, la porte de leur taudis de la 119^e Rue : « [o]n entrain dans leur appartement, dépourvu d'eau chaude, par la porte de la cuisine... »⁴¹ Le lecteur a droit à un tour du propriétaire, comme si de rien n'était – après tout, Roth ou Stigman, on ne sait plus trop, ne fait ici que réécrire à la troisième personne un passage de son manuscrit de 1979, à la première personne, où « son approche originelle » reposait sur l'assurance de se décrire en tant qu'enfant unique⁴². En somme, la sœur, dans le récit, brille par son absence. Mais ça ne saurait durer.

2.2.1 La clé dans le récit (les dimanches matins...)

Car la clé de voûte, rapidement, vient contaminer le récit. Voici un des premiers extraits où elle se décèle :

Qui aller voir quand son *petzl*⁴³ se raidissait et devenait dur comme un bâton ? Dora Baer, la sœur de Davey [...] ? [...] Ou la jeune sœur de Meyer Shapiro, si on la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

⁴² « Dans son premier récit rédigé à la première personne, il avait très certainement épargné les détails de l'épisode avec sa sœur [...] » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 237.)

⁴³ « *Petzl* : diminutif de *potz*. Terme argotique désignant le sexe masculin. » (Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 405.)

trouvait seule et si elle voulait bien – ou l’une des petites *shikses*⁴⁴ irlandaises. [...] Pa n’aurait jamais dû partir pour Saint Louis. Tu désirerais connaître de nouveau la sensation éprouvée en te frottant contre Ma – et c’était sans doute ça que l’oncle Louie voulait. Et l’oncle Moe aussi [le frère de Ma], qui exhibait sa tour de chair rouge – et ce sale type qui voulait que tu baisses ton pantalon, et qui avait astiqué son gros truc contre un arbre. Et, plus surprenant, Ma également, même si plus maintenant – *oïsgebrent* [brûlée, desséchée], disait-elle en yiddish. Éteinte. Donc les filles aussi. Et avec son propre frère Moe, davantage, davantage qu’avec Pa, mais interdit. Tout ça pour cette sensation. Où la trouvait-on ? Avec qui ? [...] Il fallait certainement le rentrer dans quelqu’un : vivant, chaud, comme les cuisses de Ma, une fille, certainement, comme Rosy S, la fille de Louie [une cousine], qui lui avait montré qu’elle était une fille avec une fente rouge vif au lieu d’un *petzl*. Qui aimait ça, qui le désirait autant que lui, qui éprouvait la même agréable sensation entre les cuisses que celle qu’il avait presque eue avec Ma avant qu’elle se réveille et éclate de rire. Quelle fille ? Où ?⁴⁵

Il s’agit ici d’un passage dans un style indirect libre qui frôle le « direct libre »⁴⁶. Cet extrait, si on l’analyse à partir de la question de l’argument de sincérité, est d’une mauvaise foi poussée à l’extrême, que l’on identifie Roth à Stigman ou qu’on s’en tienne à Ira Stigman : « quelle fille ? Où ? »

La sœur est partout dans ce passage. D’ailleurs, à deux reprises est mentionnée la possibilité d’aller vers la sœur d’un de ses voisins, sans compter la remarque à propos du désir de Ma pour son frère, Moe – « mais interdit ». Tous les éléments sont là : le nom commun « sister » et le renvoi à l’inceste (de Ma mais aussi d’Ira avec sa cousine, Rosy S). Si Stigman avait déjà introduit sa sœur comme personnage, c’en serait fait de l’aveu.

Voilà comment fonctionne la clé de voûte dans le récit. Petit à petit, la sœur (son absence, et l’enjeu de révéler son existence) apparaît et le contamine : « [j]’ai d’abord cru que tu te trouverais en situation délicate pour avoir oublié ou écarté un témoin capital, et qui

⁴⁴ « Shikse : fille non juive. » (*Ibid.* p. 406.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁶ Je définirais ainsi ce que j’appelle le « direct libre » : moyen terme entre le style indirect libre et le monologue intérieur, et donc discours en focalisation interne. Un monologue intérieur – dont les déictiques de personne, de lieu et de temps sont assimilés au moi/ici/présent du personnage –, mais qui est toujours et encore, en première instance, fédéré à l’énonciation du narrateur omniscient, cette troisième personne dont les déictiques sont par convention inexistantes. Voilà d’ailleurs pourquoi je qualifie ce monologue de « direct libre » (et on peut l’observer dans l’extrait plus haut) : le narrateur de premier degré peut reprendre sa place sans transition, dans la même phrase, comme dans le style indirect libre flaubertien.

t'impose par conséquent de telles contraintes, mais à présent je pense plutôt que c'est... »⁴⁷ Ecclesias hésite, et Stigman demande : « [i]ntelligent ? » Ecclesias : « [n]on, pas précisément, puisque, pour commencer, tu ne l'avais pas prévu. »⁴⁸

Voici un autre bon exemple. Il s'agit d'un récit sur la fin de la guerre où le narrateur explique que la mère d'Ira s'absentait souvent et beaucoup pour tenir compagnie à sa propre mère, Bobe, afin qu'elle ne dépérisse pas en l'absence d'un fils parti au front.

[Ira] trouv[ait] souvent l'appartement vide tandis que sa mère s'attardait chez Bobe... et ne rentrait pas avant quatre heures, ou parfois plus tard. Étrange, tout de même, comme il se rappelait avec netteté le verrou de la porte de la cuisine. Noir, muni d'un petit téton de cuivre qu'on abaissait pour libérer le pêne et qu'on levait pour le remettre en place. Oui, ce verrou ainsi qu'un tas d'autres choses à propos de leur domicile, dont certaines parce qu'il n'arrivait pas à se les sortir de l'esprit. Ni à l'époque, ni maintenant...⁴⁹

L'appartement, bien entendu, n'était pas vide. Il y avait la sœur qui, elle aussi, rentrait de l'école aux mêmes heures qu'Ira. Les points de suspension apparaissent à deux occurrences dans ce court extrait, et chaque fois – c'est mon hypothèse – ils renvoient à la sœur, gonflant ou déplaçant le sens de ce signe typographique habituellement banal. C'est d'ailleurs Stigman qui demandait, un peu plus haut dans la même page : « [à] quand remonte cette invention, Ecclesias, les points de suspension ? »⁵⁰ Qu'on examine à nouveau ce passage, sa construction : à quoi peut-il renvoyer, et quels sont ses référents (que le lecteur ne connaît pas encore mais qu'il connaîtra bientôt) ? (1) Ira trouve l'appartement vide et suivent les points de suspension – entendre : l'affirmation n'est pas juste, l'appartement n'était pas vide. (2) Ira Stigman trouve étrange comment il arrive, même nonagénaire, à se rappeler certains détails plutôt insignifiants, *dont le petit téton de cuivre du loquet de la porte d'entrée*. (3) Réaffirmation d'une incapacité à l'époque de s'enlever de la tête certaines choses qui le hantaient (l'obsédaient) – « il n'arrivait pas à se les sortir de l'esprit » – et (4) qui le hantent toujours lorsqu'il écrit ce livre (et à nouveau suivent les points de suspension, le malaise). Ce que le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

lecteur apprendra quelques centaines de pages plus loin, dans le deuxième tome, c'est que la relation incestueuse avait lieu généralement le dimanche matin, en l'absence des parents, et que lorsque que le secret sera révélé et que les relations incestueuses seront narrées, Stigman accordera beaucoup d'importance à la porte qu'il verrouillait, au petit téton de cuivre qu'il soulevait et qui était partie intégrante, constituante, du rituel interdit⁵¹. En somme, je le répète, la clé de voûte se forme comme un discours périphrastique, par désignation ou par substitution.

Par exemple, à la page 274, dans un passage métadiscursif des plus équivoques où il est question de l'argent de poche que Ma attribuait hebdomadairement à Ira, le vieux narrateur offre ces réflexions : « Serais-je revenu à la maison occupé de pareilles pensées, déjà plongé dans cette ornière que j'étais si désireux de creuser [sa sexualité naissante, sans aucun doute] ? Ou sans comploter, sans manœuvrer, sans dissimuler en pensant à ce dimanche matin et à ce que je pourrais faire de mes quinze *cents* ? »⁵² On apprendra dans le deuxième tome, encore une fois, qu'avec ses quinze sous hebdomadaires Ira se procurait un préservatif à la pharmacie tout près de chez-lui... Voici un autre extrait, du récit cette fois : « Ma partait peu après lui [Pa]. Elle faisait la plupart de ses courses le dimanche matin [...]. Elle rapportait aussi des friandises pour le petit déjeuner tardif du dimanche... »⁵³ Le passage n'a rien de très éclairant en soi, bien qu'il insiste pour une troisième fois sur les dimanches matins, qui semblent un peu suspects. Mais un métadiscours s'amorce ensuite, qui va comme suit :

Je t'ai déjà raconté tout ça, Ecclesias.

– En effet.

⁵¹ Un exemple du deuxième tome : « il remarquait tout : les murs se creusaient, tourbillonnaient, et ondulait tandis que le petit téton de cuivre libérait le loquet, sésame ferme-toi ! le loquet magique qui transformait les murs en riches draperies vertes chatoyantes. Et qui libérait les murs, qui le libérait, qui libérait tout le monde cependant qu'il allait faire le vrai truc avec elle, la glisser en elle, sa sœur, Minnie. » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008 p. 198.)

⁵² Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 274.

⁵³ *Ibid.*, p. 312.

Inutile de se montrer impatient. Est-ce que quelqu'un d'autre, quelqu'un d'autre que toi va percer mes intentions à jour ?

– Oui, et beaucoup, je le soupçonne. La plupart des gens [...] sont beaucoup plus perspicaces que tu ne l'imagines [...] [*Un peu plus loin, Ecclesias se montre insistant :*] – Tu avais donc quatorze ans, ton père partait d'ordinaire très tôt pour son travail d'extra [*le dimanche matin...*] et ta mère te rapportait le dimanche des *baigels* et du saumon fumé...

Ou des *bulkies* et un morceau d'esturgeon fumé, crois-le si tu veux. Chère Ma. [*On peut remarquer ici l'allongement, la tergiversation, le cabotinage typique de la clé de voûte, où, en somme, Stigman ne répond pas à l'insistance de son acolyte de percer le secret en continuant de narrer, en allant plus loin ; mais il a bel et bien entendu, senti la pression et le malaise opère :*] S'il existait un levier, poursuit Stigman, qu'on pût glisser sous le rocher de la psyché pour le dégager, je m'en saisirais [...] et le Temps, t indice l égale une constance du Temps ; égale une date fixe qu'on ne peut effacer. [*Même idée de la périphrase « qui obscurcit », de l'embarras feint ou réel, de fuite par le biais de la tergiversation, d'équivocité opaque par rapport à une information qui échappe tout à fait au lecteur, mais encore :*] Ah ! si la psyché était pareille à cet écran d'ordinateur, Ecclesias, où un changement de mot, un changement de phrase, envoie une onde de changement sur tout l'écran.⁵⁴

On saisit aisément la mécanique de la fuite, du discours équivoque et suspect, dans une logique de l'aveu, et le malaise ou l'embarras du locuteur (parfois feint et donc stratégique, sournois, et parfois « réel »). Le désir qui préoccupe l'auteur à la fin du métadiscours est tout tourné vers la vérité. Par une seule phrase, un seul mot (« sœur » ? « Minnie » ?), il voudrait tout changer de son texte, et sa psyché, pareille à l'écran où apparaît le texte, s'en trouverait libérée. Mais Stigman sait qu'il ne peut pas tout changer, du moins du texte. À ce moment de la lecture, plus de trois années de la vie d'Ira Stigman ont été racontées par le vieil Ira Stigman autoproclamé narrateur omniscient de sa propre histoire. Trois années où, d'ailleurs, Ira a été décrit comme enfant unique, information qu'on ne change pas sans une importante modification de l'histoire. On y reviendra au chapitre suivant. Tout ce que l'on peut retenir pour l'instant est la récurrence de la mention de ces dimanches matins⁵⁵. La suspicion s'installe chez le lecteur.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 313-314.

⁵⁵ Ses « occasions en or », dit Ira par allusion aux moments où Ma s'absentait. (*Ibid.*, p. 319.)

C'est dans ce dernier extrait que je donne à propos des dimanches matins que le tout culmine. Le contexte : Ira marche dans la rue, il est surexcité et il se demande, dans un « direct libre », ce qu'il pourra bien faire de sa fin de semaine :

Et dimanche – il accéléra le pas –, dimanche matin, le dimanche matin approchait. Ma rapporterait des *baïgels* et du saumon fumé. Les petites gâteries du dimanche matin. Ouais ! Ouais ! Les petites gâteries du dimanche matin – il était fou, non ? Ça va, ça vient. Mais il pourrait y échapper, se précipiter juste après chez Farley [son meilleur ami]. Et tout disparaîtrait de nouveau [...].⁵⁶

Cinq occurrences du dimanche matin en deux phrases, le « Ça va, ça vient », et la digression sans transition où Ira se demande s'il est fou. Dans ce court extrait, la sœur *existe*. Pendant ce bref moment, le personnage sur lequel la narrateur est focalisé, Ira Stigman, formule une pensée dans un univers, dans un monde, où la sœur existe, où Ira n'est plus enfant unique.

2.2.2 *L'étau se resserre (la sœur dans le récit...)*

Les allusions aux dimanches matins sont des passages manifestes de la clé de voûte dans le récit. De plus, à la suite d'un épisode d'éveil de la sexualité avec sa mère, le narrateur échappe à deux reprises au cours du même extrait le mot « sœur » lorsque, dans un style indirect libre qui frôle un hypothétique style « direct libre », le petit Ira se demande qui aller voir pour soulager ses pulsions naissantes⁵⁷.

Le dernier passage du premier tome auquel je m'attarderai joue sur les mêmes ressorts. Un soir, après l'école, Ira s'attarde dans la classe afin de demander à son professeur la permission de partir plus tôt le vendredi suivant, à la pause du dîner, pour se rendre chez Park & Tilford, le magasin où il travaille étant débordé par les commandes et livraisons du temps des fêtes. M. Lennard, le professeur, profite de l'occasion et du rapport d'autorité pour abuser

⁵⁶ *Ibid.*, p. 352.

⁵⁷ Si j'insiste sur ce direct libre, c'est que, souvent, dans ces passages très près de la conscience du jeune adolescent, quelque chose est révélé par la clé de voûte. Comme si, puisque l'on se retrouve dans un monologue intérieur, les mensonges du narrateur ne pouvaient plus tenir.

sexuellement du jeune Ira⁵⁸. Voici le morceau de la scène qui m'intéresse : pendant l'acte, M. Lennard demande à Ira : « “Tu n’as jamais baisé ?” *Devant le silence d’Ira*, il reprit : “Allez, bande un peu ! Imagine-toi que tu la fourres dans une paire de fesses !” »⁵⁹ Ensuite : « la main de M. Lennard [...] s’activait. “Allez, vas-y, bande, bande donc ! Imagine-toi un joli cul devant toi. Celui de ta mère ou de ta sœur. Tu les a vus, non ? Penchées devant toi.” »⁶⁰ La scène se poursuit et M. Lennard, contrarié, donne son congé à Ira. Dans la rue, en style indirect libre, voici ce qu’Ira pense : « C’était vrai. Les pédés. Les tantes. [...] Professeurs ou vagabonds dans les parcs⁶¹ : qu’est-ce qu’ils voyaient en lui agrippant la bite, les fesses [...] ? Mais quoi ? Le gros cul de leur mère, de leur sœur ? Oh ! il savait très bien, mais il ne le dirait pas. »⁶²

Les deux occurrences du mot « sœur » sont-elles un lapsus d’Ira le narrateur ? Le mot apparaît-il par une sorte de mauvaise foi du vieil Ira Stigman (qui seul sait, pour le moment, qu’il avait une sœur) ? Ou encore, tout simplement, M. Lennard, dans l’histoire, s’imagine-t-il sans le savoir qu’Ira a une sœur ? Vraisemblablement, c’est cette dernière supposition qui l’emporte. Or, pour qui connaît le fin mot de l’histoire, ces deux occurrences, dans cet extrait qui raconte un abus, peuvent être lourdes de sens quant à la position du narrateur fictionnalisé face à sa fiction autobiographique.

Ce passage peut être lu de manière similaire à un autre passage abordé plus haut (qui aller voir pour son *petzl*?) où le narrateur échappe le mot, où lui-même s’échappe et émet une part de vérité, mais spécialement parce qu’il sait le lecteur ignorant de cette vérité – un autre des ressorts de la clé de voûte. Autrement dit, un personnage littéraire, très près de l’auteur réel, écrit un livre et met lui-même dans la bouche de M. Lennard les mots « le cul de ta sœur ». En dernière instance, c’est l’auteur (réel ou fictionnalisé) qui induit que le personnage

⁵⁸ Je souligne que c’est le deuxième épisode du livre où Ira est abusé sexuellement par un homme, et que les épisodes d’abus, en soi, ne sont que des « écrans », à ranger dans le lot de ces « révélations malaisées » qui ne servent qu’à différer l’aveu, à « masquer l’essentiel » (Paule Lévy, *op. cit.*, p. 157).

⁵⁹ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 338 (je souligne).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Référence à l’autre scène d’abus sexuel dont est victime Ira un peu plus tôt dans le roman.

⁶² *Ibid.*, p. 339.

qui abuse d'Ira induit que l'adolescent a une sœur : c'est un jeu de l'auteur. À ce sujet, Robert Weil, éditeur de *Mercy*, dans l'entrevue accordée à Gibbs, raconte une anecdote intéressante :

To tell you how precise Henry was in going over the early volumes, there's a line in volume 1 [...] of a « sister's ass. » And I thought, « He doesn't have a sister, » and just took it out. And he restored it. Obviously that's a little hint. Henry would hint at things.⁶³

Ce n'est que quelques pages plus loin que se termine l'épisode de M. Lennard. Il commence de la sorte : « [c]omment se confier à [Pa], lui dire par exemple : hier, mon professeur a fait ceci, a fait cela. »⁶⁴ Le jeune Ira se demande ensuite comment la mère réagirait s'il lui confiait ce qui lui était arrivé : « [m]ais Ma, aussitôt : *Oï ! gevald !* Suivi de : *Gevald geshrig'n !* Toute la panoplie des exclamations juives ! Non, surtout pas ça. »⁶⁵ Le récit ferme et le métadiscours ouvre :

– C'est parce que tu te sentais déjà coupable, non ? N'est-ce pas la raison principale ?

Si. Parce que je risquais de révéler quelque chose de plus odieux encore que les attouchements de M. Lennard.

– Le moment n'est-il pas venu de purifier l'atmosphère ? de te débarrasser de ton fardeau clandestin ? Tu ne peux pas continuer ainsi indéfiniment, sur une orbite excentrique, comme un corps céleste visible doté d'un *satellite invisible*. En outre, *l'énigme commence à transparaître*.

Alors bientôt.⁶⁶

Sans commentaire. Sinon que le début du métadiscours rappelle un autre passage lu une centaine de pages plus tôt : « quels crimes il avait cachés à Ma ! quels actes sordides ! [...]

⁶³ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 156-157.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 347 (je souligne).

Que se serait-il passé s'il avait dit : "Maman, je..." S'il avait confessé : "Oui, maman, je..." Non, impossible. »⁶⁷

2.3 *La clé de voûte dans Un rocher sur l'Hudson*

En ce qui a trait à *Un rocher sur l'Hudson*, deuxième tome d'*À la merci d'un courant violent*, publié en 1995 et traduit en français la même année, la mécanique de la clé de voûte reste la même. De manière générale, et même si au départ elle est plus effacée⁶⁸, les sous-entendus y sont de moins en moins équivoques. Dès les premières pages, deux éléments intéressants entrent en jeu : Stigman nomme la figure, on l'a vu au début de ce chapitre, et le narrateur pose son personnage comme un prédateur, ce qui fait suite à la mise en scène des épisodes d'abus du premier tome : « Ira était beaucoup plus en avance que la plupart d'entre eux [les jeunes Juifs de son âge], beaucoup plus pervers, indiciblement pervers. »⁶⁹ Ou encore, quelques pages plus loin :

« Ainsi devint-il prédateur. » Ira relut la phrase de son premier jet, la pelure jaune posée à côté de lui. Devint-il ! Il s'imaginait voir le rictus qui lui tordait les lèvres : ainsi devint-il un prédateur à dater de ce jour [*l'épisode qui précède le met en scène en train de voler un stylo de luxe*]. Il ajouta : « Certes, me semble-t-il, et pas seulement dans le domaine des stylos, comme si leur vol était symptomatique de la métamorphose que l'entière psyché commençait déjà à subir. »⁷⁰

Je partage la même hypothèse que Stigman : le vol de stylo est un déplacement. Tout sert ici, à la fois, à introduire les notions de crime, de prédation, de perversité, et à repousser, par des épisodes périphériques, l'aveu central.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁸ Pour six occurrences de la figure dans les 90 premières pages, on en retrouve dix-sept de la p. 90 à 192.

⁶⁹ Henry Roth, [1995] 2008, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

2.3.1 Du vol de stylo à l'indicible perversité (suite de la sœur dans le récit...)

Ira Stigman se fait prendre, bien entendu, pour le vol de ce stylo, et il est renvoyé de son collège – il avait donné le stylo à son meilleur ami plutôt que de le garder pour lui et de n'en parler à personne. Lors d'une scène dont est tiré le titre du deuxième tome, qui suit immédiatement son renvoi, alors qu'il rentre chez lui à pied, le narrateur à la troisième personne nous livre les pensées d'Ira par le biais de l'indirect libre : « [d]ans chaque pas, dans chaque respiration, dans chaque battement de cœur. Escroc. Voleur. On l'avait pris. »⁷¹ Ira regrette ne pas avoir vendu le stylo à un inconnu, et, toujours en indirect libre, cette chose incroyable – alors qu'Ira s'imagine en train de revendre le stylo dans la rue – se produit : « [c]ombien tu dis ? Cinq billets ? Non ? Trois, alors ? Tout en argent, tu vois. Et un dollar pour elle [!]. Okay ? Quoi ? D'accord ? *Se calmer, pas ça – et puis merde, laisse tomber !* »⁷²

La traduction diverge de la version originale. En français, il faut déduire qu'Ira pense à ce qu'il fait avec sa sœur, ce qui le mène à se discipliner – calme-toi, pas ça... En anglais, après cet étonnant « and one of the dollar for her », la traduction littérale devrait être : « voilà que ça devient facile, en plus ! » La figure, cependant, est manifeste dans les deux cas.

Les allusions se clarifient, donc. On n'échappe pas un « elle » sans que cela porte à conséquence dans la lecture, dans le récit. Cent soixante pages plus loin – moins d'une dizaine de pages avant l'aveu de Stigman –, le lecteur a affaire au même problème. Voici l'amorce :

Pa avait échangé ses dimanches [matins au] [...] Rotary Club et Tammany Hall à Coney Island pour des « extra djops » à l'occasion de banquets du soir [...]. Pa se trouvait donc à la maison quand Ma partait faire les courses [...]. Quel sacré manque de bol ! Ira avait espéré qu'après l'école, peut-être, mais bon Dieu ! non, rien à faire. Aucune chance d'abaisser ce maudit petit téton de cuivre qui condamnait la serrure. Il pensa à cette saloperie des saloperies, mais putain ! quelle

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.* (je souligne). « And with one of the dollar for her. [...] Easy, instead of this – oh hell, forget it ! » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 1995a, p. 15).

exultation ! Lorsqu'il fermait la porte. Mais non ! rien à attendre. Plus moyen. Le samedi, ça ne collait pas, elle travaillait au bazar de Harlem.⁷³

Le récit convoque, inlassablement, les mêmes allusions aux dimanches matins et au téton de cuivre, suspectes depuis longtemps. Le discours penche du côté de la redite, du refrain, du solipsisme. La coquille est vide. Le « suspense » créée par Stigman et Ecclesias laisse place à une sorte de pathétisme, de lourdeur et d'étouffement. En fin de compte, ces « elle » ne laissent plus beaucoup de place à la spéculation :

Oh ! il dressait des plans à présent, dès que – oh ! c'était un peu serré, un peu mou, mais ce serait plus facile que quand il avait essayé, à force de cajoleries, et qu'elle avait succombé. Les bruits qu'elle émettait, wouooo, wouooo, wouooo, cette seule et unique fois, waouh ! Waouuuuh ! WAOUUUH ! Il allait lui dire comment faire et ce qu'il fallait faire, maintenant qu'elle avait ses règles. Maintenant, il faut que tu...⁷⁴

2.3.2 Obsession, simulacres, doubles et désignation : vers l'aveu

Après avoir été démasqué en voleur, Ira a un entretien avec son ami Farley – à qui il avait donné le stylo –, et Farley lui demande ce qui lui a pris de faire une chose pareille. Le récit, aussitôt, est entrecoupé par le métadiscours, et le vieillard avance que le mal était en lui, incrusté. Pour le vol, il « avait la capacité de choisir [*la chose était surmontable*]. L'autre chose, en revanche, était incrustée en lui, fondue dans les transport du corps, *avec un nom qu'on ne prononçait pas*. L'autre chose, il ne pouvait pas la refuser. »⁷⁵

Ira est ensuite accepté à De Witt Clinton – qui donne son titre à la deuxième partie⁷⁶ –, collègue dans lequel il prend conscience de sa lenteur intellectuelle, « [s]ans compter qu'il continuait à lutter contre ses désirs infâmes, auxquels il continuait à succomber », désirs qui

⁷³ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 180.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 82 (je souligne). « [W]ith a name never to be named [...] » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 1995a, p. 55).

⁷⁶ Ce qui fait très « roman d'apprentissage ».

le plongeaient dans une « ombre perpétuelle »⁷⁷. On peut remarquer, ici, la double occurrence de « continuer » (même chose en anglais), qui participe de cette lourdeur, de cet étouffement misérabiliste de la clé de voûte dont je viens de parler. Quoi qu'il en soit, le lecteur ne sait pas encore avec qui, au juste, Ira succombait à ses désirs. Et le narrateur s'empresse de dissiper toute éventuelle lecture inductive – le premier « elle » a été prononcé – en introduisant Coucou-Loulou, « fille facile, qui couchait avec tout le monde, au point même que toi, en prédateur, tu étais prêt à [...] en profiter. »⁷⁸ La mère d'Ira démasque ses intentions et le renseigne au sujet des maladies transmissibles sexuellement. Mais Ecclesias, insistant, perspicace : « [e]t tu te serais quand même laissé entraîner – Coucou-Loulou. Mais sa famille a déménagé. Alors, à la place, tu as réfléchi aux ruses supplémentaires que tu pourrais employer pour tromper la vigilance de Ma. »⁷⁹

Le ressort du discours, ici, est paradoxal : Stigman introduit Coucou-Loulou dans le but de duper le lecteur, de déjouer les déductions hâtives d'une hypothétique « lecture policière », mais le narrateur ne peut s'empêcher, par le biais d'Ecclesias, de bousiller la fausse piste de lecture qu'il vient à peine d'ouvrir ou de soumettre au lecteur. En fait, le narrateur en dit plus que s'il n'avait pas introduit Coucou-Loulou : les ruses supplémentaires pour tromper la mère rabattent nécessairement les spéculations du lecteur sur le cercle familial d'Ira Stigman.

Un peu plus loin dans le même extrait, le vieil auteur reprend le mantra convenu du « panorama refusé » : Ira est passé à côté de plusieurs histoires qui, dans la perspective de la création d'une œuvre littéraire, valaient de l'or :

Et toi, commence Ecclesias, où étais-tu Stigman ? [...] [D]es volumes entiers en prose t'attendaient.

Inutile. Ecclesias. Tu sais parfaitement où j'étais.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁹ *Ibid.*

– Hélas ! oui. »⁸⁰

Mêmes ressorts lorsque Stigman parle d'Einstein :

Oh ! il y avait des nébuleuses spirales dans le cosmos, des archipels d'univers éparpillés sur des années-lumières, [...] [t]ant de choses qui permettaient de se libérer de soi-même, de rêver [...]. Si seulement, oh ! si seulement il n'était pas prisonnier. [...] Si on le surprenait, il lui arriverait des choses bien pires que [...] le jour où il avait volé le stylo en filigrane d'argent. Oh ! l'acte indicible, abominable, quelle punition ne méritait-il pas ? Et pourtant, à quelles ruses, à quelles cajoleries, [...] à quels opportunismes ne faisait-il pas appel et ne s'abaissait-il pas jusqu'à ce que les murs verts de la cuisine [...] répercutent le consentement qu'il attendait.⁸¹

La clé de voûte, à ce point, discours de l'entre-deux – aveu toujours dérobé –, excite une attente toujours déçue et agace le lecteur. Mais la suite du récit est irréversiblement hypothéquée. Les derniers éléments de la figure ne sont que d'ultimes efforts afin de différer le dénouement de l'énigme. Stigman (ou Roth, pourquoi pas) y arrive d'abord en éclipçant la figure, qui ne revient plus, ni dans le récit ni dans le métadiscours, pendant une cinquantaine de pages (p. 110 à 160). Ensuite, surviennent deux longues digressions, épisodes périphériques qui concernent Joyce, une vieille tante (!) et la « première fois » d'Ira, avec une prostituée...

2.3.3 *La prostituée et Joyce (double et tergiversations)*

Il a déjà été question de l'épisode de la prostituée avec qui, avance le narrateur, Ira a eu son premier rapport sexuel, épisode, je le répète, dont on ne peut plus douter de la teneur fictionnelle. Cette intrigue qui s'étale sur plusieurs pages est précédée d'un des plus longs passages métadiscursifs d'*À la merci d'un courant violent*, essai sur Joyce et la judéité⁸². Stigman souhaite y rompre « le charme du grand nécromancien »⁸³. Cet essai se termine aussi

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

⁸² « C'est le retour [de Roth] à la judéité qui entraîne ses imprécations contre Joyce [...]. » (Régine Robin, *loc. cit.*, 1999, p. 111.)

⁸³ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 162.

par une autre digression à propos d'une vieille tante toujours en vie. Le lecteur voit mal le lien – Stigman compare Joyce à une vieille tante ? Bref, ce passage est aussi très long et détourne le lecteur de l'« intrigue ».

L'épisode de la prostituée, qui totalise vingt-quatre pages, et celui sur Joyce, qui en totalise huit, encadrent cet extrait : « *Et peut-être – ultime aparté – toute cette convergence du périphérique n'avait-elle pour seul but que de retarder l'horreur, la déchirure de l'âme, à venir bientôt, très bientôt...* »⁸⁴ Est-ce que ces deux passages (Joyce et l'épisode avec la prostituée), sur la base de ce commentaire, participent aussi de la figure de la clé de voûte ? Ne s'agit-il encore que de périphrases non pertinentes qui relèvent d'une figure de style idiosyncrasique ? Et que dire de ce « à venir bientôt, très bientôt... » ? Dans un cinéma près de chez vous ?

Avant qu'Ira ne parte rejoindre la prostituée à l'adresse qu'elle lui avait donnée, le lecteur a droit à un autre de ces passages où tout ce qui se passe dans l'appartement – ici par un soir de Sabbat – est décrit : ce que fait Ma, ce que fait Pa, leur humeur, ce qu'ils ont mangé, ce qu'ils ont dit pendant le repas, etc. Il manque toujours quelqu'un. On peut lire dans ces passages une malhonnêteté particulièrement troublante, lourde, participant d'une fumisterie, d'une mystification, chose qui échappe au cadre littéraire.

Ira s'apprête à quitter l'appartement :

Et puis merde ! Trois dollars, et une petite balade dans le Harlem noir. En outre, il n'avait jamais baisé une femme, une femme *adulte* avec des gros nichons. [...] Et maintenant, le délice café au lait [...] l'attendait 137^e Rue. La peau claire, couleur amande, presque. Question de pigmen-tation, comparée à sa... son rose é-queue-rant.⁸⁵

La traduction, ici, bien sûr, diffère de la version originale⁸⁶. Mais, dans les deux cas, la sœur y est presque nommée – « [u]nspeaka-babble »⁸⁷. La version française est plus explicite

⁸⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 178-179.

⁸⁶ « Compare that to... his pig-men-tation. Yeah. » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 1995a, p. 130.)

(« avec sa... »), quoique le « pig-men-tation » renvoie nécessairement à la peau, et cette personne à la peau rose, ni une ni deux, est assimilée à « elle », qui fait partie du cercle familial. Surtout que, quelques pages plus loin (p. 180), vient la deuxième occurrence du « elle », que suit de très près l'extrait déjà cité plus haut⁸⁸. C'en est fini.

2.4 À la clé

Est-ce un hasard si, au moment de donner la clé de l'énigme en nommant la sœur, « Minnie », le narrateur commence par un portrait « classique » de son personnage ? Comme si l'effet de la réorganisation de l'univers romanesque était qu'un nouveau roman, au beau milieu d'un chapitre du deuxième tome, commence :

Ainsi, en ce début de novembre 1922, à l'approche de ses dix-sept ans, élève de troisième année à DeWitt Clinton, [...] Ira flânait le long de la 119^e Rue en direction de chez lui [...], libre de tout souci, de tout souci déclaré du moins. Avec un chancre à l'âme, certes, mais qu'il soignait en achetant [...] une boîte de préservatifs, car il avait « récupéré » ses dimanches. [...] Les dimanches matins d'hiver et d'automne, Ira pouvait donc rester au lit [...] et guetter le moment où Ma prenait son sac à provisions en toile cirée noire pour aller pour aller faire les courses [...].

« Minnie ? Tu peux venir. »⁸⁹

Tout ce qui suit cet extrait, c'est-à-dire le reste d'*À la merci d'un courant violent*, ne concerne désormais plus la figure macrostructurale – idiosyncrasie littéraire de Roth – qu'est la clé de voûte. La clé est donnée et, comme automatiquement, le lecteur opère une lecture à rebours. Sa connaissance de l'univers romanesque d'Ira Stigman se modifie pour de bon. Il y a résolution, comme dans le roman policier, comme dans la tragédie. Dans le reste d'*À la*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ « Les bruits qu'elle émettait [...] cette seule et unique fois, waouh ! Waouuuuh ! WAOUUUH ! Il allait lui dire comment faire et ce qu'il fallait faire, maintenant qu'elle avait ses règles. Maintenant, il faut que tu... » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 186.)

⁸⁹ *Ibid.*, p. 191-192.

merci..., le malaise de la vérité sera manifeste, mais il ne sera plus suscité et entretenu par une tension entre aveu et silence.

2.5 Conclusion – réception, déception

Harold Ribalow, dans les années 1960, après avoir édité le célèbre *Call it Sleep* de 1964 et être devenu l'agent de Roth, a suggéré à ce dernier de devenir son biographe : « Roth declined the offer. "That involves material I would rather not disclose – yet." »⁹⁰ C'est la même chose pour *À la merci d'un courant violent*, du moins pour le premier tome et demi. Henry Roth prolonge le silence par le moyen d'une figure complexe, obscure, et par moments indéchiffrable, illisible :

Robert Weil [éditeur d'*À la merci...*] : You certainly don't have problems reading [volume] 4 the way you do with 1.

Alan Gibbs : Apart from anything else [the] mysterious hints about the incest in volume 1 [...] confuse a first-time reader without payoff.⁹¹

Et c'est peut-être aussi pourquoi, des quatre volumes d'*À la merci...*, le premier est celui qui a été le moins bien reçu par la critique : « volume one [...] is widely viewed as the most disappointing of the four. »⁹² La lecture de cette figure est donc déceptive (déception plutôt que réception?), car elle ne concerne, au fond, que l'auteur – entendre Roth-Stigman-Ecclesias. C'est, à mon avis, ce qui vient rendre plus difficile la lecture du roman.

La clé de voûte est bien le solipsisme d'un auteur-narrateur-personnage, dédoublé (dans le métadiscours) et distancié (dans le récit et le métadiscours) par l'emploi de la troisième personne du singulier, qui met en scène son procès (son « auto-psy » ?) par le biais d'une anthropomorphisation de son ordinateur (un autre niveau de dédoublement)⁹³. Le jeu de mots

⁹⁰ Myles Weber, « Henry Roth's Secret », *loc. cit.* p. 560.

⁹¹ Alan Gibbs, p. 160.

⁹² Miles Weber, « Henry Roth's Secret », *loc. cit.*, p. 565.

⁹³ J'emprunte l'idée d'auto-psy à Paul Lévy, *op. cit.*, p. 162.

de Roth, l'« [u]nspeaka-babble »⁹⁴, vient aussi confirmer ce que j'avais au départ : la clé de voûte, entendue comme discours à mots couverts truffé de demi-vérités – discours qui cache toujours quelque chose d'autre et dont seul l'énonciateur détient la clé – est une longue périphrase circonlocutive (qui allonge, qui obscurcit). Entre le moment où le lecteur commence à se douter qu'il y a un non-dit, un innommé dans l'histoire, et le moment où la sœur est nommée, se déploie un bavardage immense, une suite d'impertinences vis-à-vis de ce vers quoi *tend*, au fond, tout le roman : se libérer d'un aveu, qui concerne tout sauf la littérature.

Dans le chapitre suivant seront aussi abordés des problèmes extra-littéraires – problèmes dont ne pourrait pleinement rendre compte une analyse purement romanesque – qui concernent, finalement, l'auteur (comme personne) et qui peuvent s'inscrire, à mon avis, dans le champ générique du roman autobiographique.

⁹⁴ *Ibid.*

CHAPITRE 3

LA QUESTION DE L'AUTEUR

3.1 Introduction : du dégagement d'auteur

C'est dans *L'écrivain imaginaire* de José Luis Diaz qu'est introduite l'idée de « dégagement d'auteur »¹. Son ouvrage repose plus ou moins sur la question, mais le concept central de Diaz est ce qu'il nomme les scénographies autoriales. Avec ses scénographies autoriales, il souhaite entre autres procéder à des arrêts sur image, c'est-à-dire dégager d'un ou de plusieurs textes et/ou du discours social une image d'auteur, sa représentation et la représentation de la communauté dans laquelle il s'insère. Ce genre d'analyse sociocritique, thématique et stylistique² peut être de nature historique (étudier l'« évolution » de la notion d'auteur, sa représentation sociale à travers une ou plusieurs époques) ou se préoccuper, comme ce sera le cas ici, d'une œuvre en particulier. Il s'agit, en fait, de poser une question : comment et quand, en situation de lecture, le lecteur se met-il à réfléchir à l'auteur ? Quels sont les stimuli, les « embrayeurs » textuels qui le font décrocher de sa lecture littéraire pour le lancer sur la piste d'une lecture « documentaire », référentielle ? L'idée, en somme, serait de retracer les marques de l'origine de l'écriture, « ces marques grammaticales qui forment l'appareil formel de l'énonciation », de s'attarder au « régisseur formel du texte »³ – je reviendrai à l'idée de régisseur formel un peu plus loin avec Antoine Compagnon. Je

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire : Scénographies autoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2007, p. 4.

² « [L]es choix esthétiques [d'un auteur] ont partie liée avec ses choix éthiques et stratégiques. » (*Ibid.*, p. 637)

³ *Ibid.*, p. 18.

souhaiterais donc, dans ce chapitre, faire de l'analyse littéraire un laboratoire où traquer l'auteur réel, au delà des (ou *pas seulement par rapport aux*) problèmes du biographique⁴.

Dans la première section, plus thématique, j'examinerai, sous l'éclairage de la « figure de Pénélope », un cas limite où la question de l'auteur se révèle particulièrement intéressante. Par exemple, l'aveu central de Stigman, qui soudainement n'est plus enfant unique, est une entorse à l'univers romanesque déjà en place – où Ira Stigman est enfant unique. On peut au moins qualifier la chose (l'aveu, et toute la reconfiguration romanesque que cela nécessite par la suite) d'inusitée. Le lecteur risque-t-il en définitive à en venir à considérer cet aveu, une fois revenu du choc, comme une erreur de composition ? Pour ma part, j'avancerai que non seulement le lecteur en vient à des considérations sur l'auteur, réel, qui a écrit le livre, mais aussi sur l'éditeur, réel (!), « responsable » du livre.

Dans la deuxième section, à partir de la notion de cohérence du texte littéraire empruntée au *Démon de la théorie* d'Antoine Compagnon, j'envisagerai l'auteur en tentant de l'isoler dans son texte, sous la forme d'une série de traces ou de marques repérables, manifestes. Il y a, effectivement, des irrégularités formelles et narratives dans *À la merci d'un courant violent*. Par exemple, une cousine d'Ira, personnage très secondaire, change de nom en cours de route. Que faire avec un nom qui change dans un roman ? Il est tentant d'en venir à une interprétation d'ordre biographique : Roth et l'écriture dans le coin droit, la mort dans le gauche : « Henry was such in a hurry [...] »⁵ En fait, le roman de Roth est « autogénétique » : il y a des restes du manuscrit dans le roman fini – le texte et son ombre, le roman comme palimpseste génétique, avec ses traces d'écriture. Le roman est à la fois la version brouillonne du roman, le roman en soi et son commentaire, qui vient défaire, sinon relativiser et mettre en danger, le roman. Trois paliers d'écriture génériquement hétéronomes forment autant d'historiques génétiques (génésiques) de cette écriture : « Ira se retrouvait donc [...] devant une toile sur laquelle il devait peindre, et au travers de laquelle transparaissait l'œuvre

⁴ La question des intrications entre la vie et l'œuvre, celle de l'imaginaire de l'écrivain en littérature et de la controversée identification du narrateur à l'auteur ne seront jamais bien loin.

⁵ Robert Weil dans l'entrevue d'Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 147.

originale, ou quelque chose d'approchant, il lui fallait écrire sur un palimpseste en partie effacé. »⁶

Dans les deux cas, l'un plus thématique (figure de Pénélope) et l'autre formel (les marques de l'auteur), il s'agit d'accrocs au système romanesque déjà installé. Ces accrocs rendent la lecture chancelante ou « angoissée » (font décrocher de la lecture) et dévoilent la présence de l'auteur derrière ou à travers (?) son texte. L'idée de réorganisation à froid, *in medias res*, sous les yeux du lecteur, de la logique interne du texte ou des événements de l'histoire qui le composent est – c'est l'hypothèse principale – la preuve la plus manifeste de la présence de l'auteur dans le texte, ici complètement « décroissonné ».

3.1.1 La figure de Pénélope

La « figure de Pénélope » n'est pas, comme la clé de voûte du précédent chapitre, une figure formelle. Elle est surtout allégorique : comme la ruse de Pénélope avec son voile pour Laërte, il arrive à Roth, dans le texte, et à Stigman, dans l'histoire, de défaire ce que, un peu plus tôt, ils avaient fait. Ecclesias, toujours au rendez-vous, dit à Stigman : « ton besoin de défaire ce qui a été fait [*to undo the done*] devient lassant. »⁷ Plus tôt dans le même tome (deuxième tome), peu après l'aveu central de Stigman, Ecclesias nage dans les mêmes eaux : « puisque tu as choisi [...] de vivre et d'exercer le métier de scribe [*to scribe*], il n'est plus possible de défaire ce qui a été fait [*there's no undoing the done*]. »⁸ L'adresse d'Ecclesias se réfère d'abord à l'inceste (le remords de Stigman vis-à-vis de sa sœur), mais aussi à l'aveu (le

⁶ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 283. (Et il serait difficile de se prononcer sur la question suivante : lequel des plans d'écriture est le fédérateur, le roman (*traditional voice*, dit Robert Weil) ou le métadiscours (*modern voice*) ? D'emblée, la réponse serait le métadiscours – plus près du lecteur dans le temps. Mais il ne faut pas sous-estimer l'importance, ne serait-ce que quantitative – et elle n'est pas que quantitative –, que prend le roman d'apprentissage juif américain (soit réaliste et au langage coloré) dans *À la merci d'un courant violent*. J'ai compté, grosso modo, que pour 1800 pages de texte, le métadiscours occupe 220 pages, soit 12 % du texte total ; dans les deux premiers tomes : 12 % ; dans le troisième : 17 % ; dans le quatrième : 7 %. Le roman, donc, monopolise près de 90 % du texte d'*À la merci d'un courant violent*... Le métadiscours, de ce fait, n'est peut-être qu'un satellite en orbite.

⁷ *Ibid.*, p. 512.

⁸ *Ibid.*, p. 195.

regret d'avoir finalement craché le morceau), car ce qui a été *fait* est une rectification majeure dans le texte. Ecclesias dit, au fond, que le narrateur, désormais, ne peut plus revenir en arrière ; ce que l'ordinateur ne dit pas, c'est que, faisant l'aveu, Stigman défait *ipso facto* le roman (de Roth).

Qu'on me permette de filer un peu plus l'allégorie de Pénélope : le voile que Pénélope tisse sur le métier est une ruse, un stratagème, et la chose perd donc sa fonction première, essentielle : être un objet dans le monde qu'on nomme un « voile ». Même ordre d'idées pour Stigman, même chose pour Roth : le premier tome et demi du roman perd sa fonction première d'être roman puisqu'il est détourné à des fins frauduleuses, il n'est plus qu'une stratégie intéressée prise dans une logique d'« aveu/désaveu ».

3.1.2 Figure de Pénélope – l'aveu

La critique médiatique et littéraire a donné beaucoup d'importance à la révélation spectaculaire du deuxième tome. Comme le disait lui-même Stigman⁹, le récit, au beau milieu de l'action, s'effondre effectivement : « [j]ust the way it's like, wham !, right *in media res*. »¹⁰ Introduire un nouveau personnage au milieu du deuxième tome oblige à une reconfiguration de l'univers romanesque, ce qui, on s'entend – et sans compter le caractère inusité de la chose –, ne se fait pas sans heurt : « [t]he revelation regarding incest still comes as a great shock. »¹¹ C'est, en premier lieu, l'univers romanesque qui est touché : « [c]omme si le récit de vie recommençait à zéro, on voit tout à coup réapparaître le double arbre généalogique, à cette différence près qu'Ira se trouve à présent doté d'une sœur [...]. »¹² En effet, le premier et les deux derniers volumes présentent les arbres généalogiques des parents

⁹ « [S]ans elle [la figure de la clé de voûte], le récit s'effondre. » (Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 18.)

¹⁰ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 157.

¹¹ *Ibid.*

¹² Paule Lévy, *op. cit.*, p. 158.

d'Ira à la fin du roman (au début dans la version anglaise). Pour le deuxième tome, il suit la page où Ira nomme Minnie¹³.

Que le narrateur affirme que, finalement, il avait une sœur – et donc que tout ce qui précède était de la frime –, encourage le lecteur à considérer ce qui précédait non plus seulement comme de la fiction, mais comme de la fausseté. On change ici de plan logique, on bascule automatiquement ailleurs. Cette figure de Pénélope, soit la destruction de l'univers romanesque, est celle, à mon avis, d'un auteur empirique. Roth a commencé un roman en s'engageant dans celui-ci, c'est-à-dire en transférant dans le romanesque (pour ne pas dire la fiction) des données factuelles, biographiques¹⁴. En gros, l'introduction de données référentielles a inévitablement entraîné le transfert d'autres données que l'auteur (représenté ou pas) ne voulait pas introduire au préalable.

Stigman souligne que « la logique de l'engagement ne supporte aucune entorse à la vérité. »¹⁵ Le texte, lui, par contre, devra supporter plusieurs entorses à son système, au prix d'une perte de valeur, sinon de qualité littéraire : « Oh ! Ecclesias ! J'aurais tant voulu qu'on m'épargne d'avoir à faire le récit de ces douloureux événements. Aurait-on pu croire que je n'avais pas de sœur ? Non. Impossible de poursuivre sans cet aveu. Et je suis bien près de me foutre de la qualité littéraire [...]. »¹⁶ Un peu plus loin, après avoir nommé la sœur, Stigman projette de poursuivre le récit comme si de rien n'était. *Sous les yeux* du lecteur commence la reconfiguration romanesque, manière de rectification générale de l'univers + 1, refonte du monde romanesque. Ecclesias ouvre le bal :

– Maintenant que tu l'as introduite en tant que personnage, que vas-tu faire de l'effrayante révélation que tu tenais en réserve ?

Je ne sais pas. Peut-être couper ce qui vient après. M'arrêter avant. Abréger. Je le pourrais très bien, tu sais.

¹³ C'est une idée de l'éditeur, Robert Weil. Voir Alan Gibbs, loc. cit., p. 157.

¹⁴ À propos de la transposition, on peut se référer aux premières pages de l'article de Baudelle, amplement cité en introduction, « Du roman autobiographique: Problèmes de la transposition fictionnelle », loc. cit.

¹⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 202.

– Oui, je sais. Et tu pourrais aussi recommencer : introduire le personnage omis...

Non. Pas question. D'abord, il ne serait pas raisonnable de ma part d'espérer [...] pouvoir puiser la vitalité nécessaire à accomplir ce que tu me proposes. [...] Je vais donc de nouveau l'ignorer.

– Ce n'est guère tenable.

Qui établit les règles ?¹⁷

En somme, la figure de Pénélope (reconfigurer un univers romanesque, soit défaire celui qui était déjà là, en place) tend à provoquer chez le lecteur une lecture purement autobiographique, sinon à le faire décrocher d'une lecture strictement littéraire.

Enfin, première conclusion, une fois que la sœur est introduite dans le paysage romanesque, le lecteur a l'impression de lire quelque chose d'une épaisseur jamais atteinte auparavant dans *À la merci...*, en raison, entre autres, de la fin des tergiversations métadiscursives du narrateur – le métadiscours servira ensuite à commenter plus strictement l'action et deviendra aussi le récit parallèle de personnages contemporains à l'écriture du roman, dont M, la femme de Stigman. Il croit, le lecteur (notre lecteur idéal, s'entend), lire quelque chose de plus vrai, de résolument *vrai*, le vécu comme destin romanesque prend plus d'ampleur : « [v]olume 1 as a whole reads like a kind of prelude »¹⁸. Weil, l'éditeur d'*À la merci...*, en dit, du reste, ceci : « [t]he stream never really came to him until he was able to include Minnie. »¹⁹ Force est de constater – sans même parler de la critique immédiate qui a trouvé décevant le premier tome et qui a réservé une meilleure réception aux suivants – que le roman commence effectivement, qu'il embraye après plus de 500 pages.

¹⁷ *Ibid.*, p. 202-203.

¹⁸ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 155.

¹⁹ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 156.

3.1.3 La figure de Pénélope – *Call it* « desaveu »

S'il y a aveu central, *À la merci d'un courant violent* est aussi une affaire de désaveu, de reniement : désaveu de *Call it Sleep* et de James Joyce. Et cela va peut-être même plus loin : « [h]e felt his whole work was a repudiation of *Call it Sleep*, also a repudiation of Joyce. »²⁰ D'aucuns ont vu dans cette répudiation matière à être au moins autant « choqués » qu'après l'aveu de l'inceste. Premièrement, répudier *Call it Sleep*, de surcroît dans un roman qui compte son lot de maladresses, est sacrilège étant donné la qualité littéraire exceptionnelle du roman et la réception canonique (après-coup) qu'on lui a réservée. Deuxièmement, il y a paradoxe à répudier le maître tout en continuant d'utiliser les techniques narratives qu'il a inventées : « [i]l était de nouveau libre, libre de retourner à son récit en employant la méthode de Joyce, quoique libéré de ses entraves. »²¹

J'aimerais tenter de comprendre quelles sont les conséquences de ces désaveux sur la lecture, et pour ce faire je m'attarderai à quelques moments forts de répudiation dans *À la merci...*

3.1.4 *Call it Sleep*

Un des meilleurs exemples prend place au début du deuxième tome, où le narrateur se montre très ironique, si ce n'est pas méprisant, vis-à-vis du seul roman qu'il a écrit :

Comme tu le sais, Ecclesias, j'ai écrit naguère un roman, lorsque j'étais jeune.

– Ah oui ?

Et le pauvre petit môme de neuf ans était victime de la société, des forces de son environnement, le *gentil* petit môme de neuf ans, aurais-je dû écrire.

– Il ne l'était pas ?

²⁰ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 161.

²¹ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 163. (« [D]es mots et encore des mots qui l'arrachaient de Joyce par des procédés joyciens. » (Henry Roth, *La fin de l'exil*, Paris, Éditions de l'Olivier / Seuil, coll. « Points », [1996] 2000, p. 176.)

Si, bien sûr, dans le roman. Mais c'est une fausse image, quelque peu déformée.

– Peut-être. Mais permets-moi de te poser une question : pourquoi dis-tu ça ?

Parce qu'elle paraît fausse à mes yeux, aux yeux de celui que je suis et de celui que j'étais réellement.²²

Dans le troisième tome, *La fin de l'exil*, Stigman, désavouant le roman de Roth, va jusqu'à remettre en question le talent littéraire qu'il avait à l'époque :

C'était Synge qui avait fait remarquer, pour le paraphraser, que le talent ne suffisait pas. L'écrivain devait faire vibrer une corde en harmonie profonde avec son temps, et c'était pourquoi un ignorant comme lui [*pas Synge, mais Stigman*] avait pu écrire un classique du genre ainsi qu'on l'avait appelé. Un vrai coup de veine.²³

3.1.5 James Joyce

Les exemples de répudiation de James Joyce abondent. J'ai déjà mentionné, au chapitre précédent, l'essai sur Joyce qui souhaite rompre le charme du grand écrivain. Une de ses attaques les plus virulentes va comme suit (et le désaveu de *Call it Sleep* se poursuit par ricochet) : « [m]oi aussi [comme Joyce] je me suis servi de mon peuple comme simple comptoir pour vendre des objets sans valeur. »²⁴ Un peu plus loin le narrateur poursuit son commentaire :

Prisonnier de son ego monstrueux, ne pouvant s'abreuver à la vitalité et au dynamisme de son peuple, Joyce cristallisait le précipitant stérile de son art en pyrites de mots-valises, le fin du fin en matière de bouffonneries et en matière de stase à imposer dans les interactions humaines.²⁵

²² Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 21.

²³ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent, tome 3: La fin de l'exil*, Paris, l'Olivier / Seuil, coll. « Points », [1996] 2000, p. 98.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

Il serait possible de donner plusieurs autres exemples de répudiation, de désaveu²⁶, mais l'essentiel est là : la répudiation de Joyce n'est qu'une question sous-jacente, attachée à la répudiation de *Call it Sleep*, et chaque fois que Stigman renie un des deux, il emprunte la figure de Pénélope, il défait ce qui le définissait le plus comme auteur : son esthétique résolument joycienne et la force ou la profondeur littéraire de son chef-d'œuvre de 1934 : « [h]e saw – obviously most critics disagree with this – these books [*À la merci...*] as beeing far more true to the man he became than was *Call it Sleep*. He'd felt wrapped in a chrysalis of *Call it Sleep*, from wich there was no escape. »²⁷

Donc, ce qui apparaît avant tout, c'est l'identification amplement développée du narrateur à l'auteur. Si Stigman a écrit *Call it Sleep*, Stigman et Roth se confondent. Les conséquences sont donc d'ordre extratextuel. *À la merci...* devient le commentaire de l'œuvre, premier et seul roman, devient même l'anti-roman, le procès ou le négatif de *Call it Sleep*. Il auront été rares – c'est une hypothèse – les « intransigeants » qui n'auront pas confondu Roth et Stigman à ce sujet, qui auront soutenu que ces propos infamants n'appartiennent qu'à Stigman et non à Roth. Autrement dit, comment ne pas relire *Call it Sleep* à la lumière de ce qui en est dit dans la tétralogie, même si, en dernière instance, Stigman n'a pas écrit *Call it Sleep* ? Une analyse du roman de 1934 postérieure à *À la merci d'un courant violent* pourrait-elle sciemment ignorer les propos qu'a tenus Roth dans son œuvre tardive ?

En somme, la figure de Pénélope, dans l'aveu comme dans le désaveu, vient révéler, par fracture, par rupture, un auteur, et remet toujours en question le roman, sa solidité, c'est-à-dire le monde fictionnel déployé dans le roman. Elle vient aussi remettre en question les habitudes de lecture (romanesque ou littéraire) de l'intérieur, déstabilise le lecteur dans son confort conventionnel et l'oblige à lire autre chose que le roman d'apprentissage touchant d'un témoin d'une autre époque. En fait, elle l'oblige à relire, à revoir ses habitudes de

²⁶ « Le type qui se préoccupait tellement de savoir jusqu'à quelle profondeur les fesses de la statue s'enfonçaient dans le marbre, c'était l'ami Joyce, le timide Irlandais, et non le semi-demi-hémi-crétin de youpin de son invention... » (*Ibid.*, p. 476.)

²⁷ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 161.

lecture et un autre roman, écrit il y a plus de soixante ans – bel exemple de lecture extratextuelle.

3.1.6 La figure de Pénélope – des cas de figure

Il y a encore quelques éléments que j'aimerais ranger sous la figure de Pénélope. Ils relèvent tous d'une reconfiguration « à chaud », sous les yeux du lecteur, *in medias res*, et ont les mêmes conséquences sur la lecture que l'aveu et les désaveux. Ils sont pour la plupart métadiscursifs et viennent tous remettre en question les assertions du narrateur ; ils affectent l'univers romanesque d'*À la merci d'un courant violent*.

Par exemple, dans le premier tome, lorsqu'Ira emménage dans East Harlem, le narrateur assure qu'il était le seul Juif de sa rue. Il rencontre alors Eddie, un *goy* (un catholique) qui lui fait connaître la nourriture *traïf* (non kasher) et des habitudes de vie qui lui étaient restées étrangères car il avait vécu tout le début de sa vie dans un quartier homogène juif. Mais voilà que le narrateur stoppe le récit :

Quelque chose le tracassait, quelque chose qui demandait à être pris en considération et qui exigeait un retour en arrière par souci d'authenticité. [...] [S]ans cela, le récit demeurait imparfait, et le portrait incomplet : Ira et ses parents n'étaient pas les premiers Juifs à habiter la 119^e Rue. Bref, encore que cela doive priver l'auteur d'une situation dramatique fort alléchante, il faut reconnaître qu'il avait la possibilité de fréquenter d'autres enfants juifs.²⁸

Stigman, carrément, se dément. Le récit reprend en établissant une liste plus ou moins exhaustive des Juifs qui habitaient la même rue qu'Ira... Comme lors de l'aveu de l'existence de la sœur, il s'agit bien d'une reconfiguration de l'univers romanesque ; les assertions du métadiscours ont des répercussions sur le récit qui, lui, délaisse la narration traditionnelle pour donner lieu à une plate énumération. Voici la chaîne « argumentative » : d'abord, Ira ne peut avoir d'autres amis juifs, ensuite le narrateur se reprend, se dément – bon, d'accord, ce

²⁸ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 61-62.

n'est pas tout à fait vrai... –, et enfin il rectifie dans le récit (l'univers romanesque est reconfiguré).

Le même tome offre un autre bon exemple : « [c]ette banque était-elle ouverte, oui ou non ? Était-ce pendant un week-end ou pendant les vacances ? Et est-ce qu'il est revenu en ayant comme d'habitude échoué dans sa mission ? Qui pourrait se le rappeler aujourd'hui ? Qui pourrait retrouver le souvenir de la réalité ? »²⁹ Ici, en fait, le narrateur ne reconfigure pas l'univers romanesque. Plutôt, il le montre et le laisse défiguré, déficient, puis la narration embraye sur ce qu'il reste au narrateur du souvenir qu'il narrait avant qu'il ne défasse son récit...

Stigman prendrait-il un malin plaisir à exposer les failles, les déficiences de sa mémoire et de son récit ? « Intéressant, ce processus de délinéation introspective, songea-t-il. Cet agencement introspectif de matériau autobiographique ; cela ressemblait à une partie d'échecs [...] : les suppositions dans une direction déterminée étaient bloquées par les souvenirs contradictoires. »³⁰ Stigman se lance ensuite dans une jonglerie avec ses souvenirs *contradictaires*, il fait des suppositions sur le passé... Puis :

Parmi le fatras de ses impressions contradictoires, le plus vraisemblable restait qu'il avait été engagé chez Park & Tilford à treize ans, à sa grande surprise présente (et passée) [...]. Si c'était bien le cas, il devrait réviser certains des passages précédents – mais il ne le ferait pas.³¹

Ce que nous dit Roth/Stigman, c'est que certaines des assertions des deux cent cinquante premières pages deviennent flottantes et que la cohérence du monde fictionnel du roman est déficiente. Le lecteur en vient nécessairement à se demander si l'auteur (fictif ou réel) défera encore souvent la trame du récit, s'il ne changera pas ses assertions en cours de route ...

Comme le dit Stigman lui-même, en revenant sur des détails, en modifiant devant les yeux du lecteur le récit qu'il vient de faire, c'est à la fois l'univers romanesque et le roman

²⁹ *Ibid.*, p. 319.

³⁰ *Ibid.*, p. 249.

³¹ *Ibid.*, p. 250.

comme genre littéraire qui sont touchés ; « en agissant ainsi il enfrei[nt] les règles, viol[e] le canon »³². Les variations sur ce motif abondent dans *À la merci...*, où le narrateur se demande s'il doit supprimer ce qui vient, raccourcir, reprendre ou continuer son récit en ignorant le reste. Cela prolonge l'idée du palimpseste autogénétique, des plans hétéronomes de l'écriture : on voit bientôt apparaître, outre les trois plans de l'écriture, ce que j'appellerais le roman hypothétique et le roman effectif. C'est le cas dans le quatrième tome, où Stigman amorce son chapitre en se désolant d'avoir perdu sur son ordinateur l'équivalent d'une heure de travail : « [c]e maudit truc était perdu, envolé, effacé, parti en fumée. [...] Restait à essayer de tout retrouver. [...] Allait-il réussir à le rendre une nouvelle fois ? »³³ Ce qui suit est pour le moins étonnant : le narrateur ne reprend rien, ou plutôt il fait le récit du récit, il résume, dans le métadiscours, la partie du récit qu'il a perdue. Puis le chapitre se termine ainsi : « [e]nfin, bon, tu as plus ou moins comblé cette lacune, rafistolé le tout. Allez, continue ton récit, ton *shabbes ba nakht*. »³⁴

Le lecteur est ainsi à même de s'imaginer un autre *À la merci d'un courant violent*, idéal, sans lacune, sans trou. Par moments, il risque même d'en venir à penser à l'éditeur : comment a-t-on pu laisser passer des lacunes pareilles ? À tout le moins, ces passages viennent révéler (dégager) un auteur, Henry Roth, sujet aux erreurs de composition et à la mémoire défaillante.

Un dernier exemple me semble à même d'illustrer ce que j'entends par « passages suspects ». Voici ce qu'on peut lire à la page 55 du deuxième tome : « [à] l'origine, ce devait être la fin du volume 1 de *À la merci d'un courant violent*, ainsi qu'il l'avait indiqué sur la disquette où il conservait le synopsis des parties qui composaient son œuvre [...]. Volume 1. Fini. Terminé. »³⁵ Que fait-on, que fait le lecteur avec un tel passage ? Comment traiter ce genre d'assertions dans un texte littéraire ? Cet extrait ne vient pas modifier ou défaire

³² Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 152.

³³ Henry Roth, *À la merci d'un courant violent, tome 4: Requiem pour Harlem*, Paris, l'Olivier / Seuil, [1998] 2000, p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 82. (Le *shabbes ba nakht* est la nuit ou le soir du Shabbat.)

³⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 55-56.

l'univers romanesque à proprement parler, mais il met à mal la solidité du roman, que l'auteur représenté traite lui-même comme un document toujours malléable et dont il révèle lui-même les lacunes. On voit apparaître un roman hypothétique dont le premier tome se termine à la page 55 du deuxième tome du roman effectif qu'est *À la merci d'un courant violent*. Le palimpseste est particulièrement apparent, ici : cette « erreur » – finir un roman dans un autre roman – ne s'explique que par un fait éditorial, voire biographique : Robert Weil n'avait pas accès au deuxième tome au moment de publier le premier...

3.1.7 *La figure de Pénélope, les conclusions*

En soi, ou *déjà*, le métadiscours (*modern voice*) est le contre-discours, la contradiction, du roman traditionnel – « [o]h ! il faut reconsidérer la question, nuancer, Ecclesias [...] »³⁶. On est déjà, ici, dans l'aveu de l'échec (ou le désaveu même) de l'entreprise, par une relativisation récurrente de la véracité des assertions, sinon par un retour constant sur l'écriture qui met à mal... l'écriture !

Tous ces éléments relevant de la figure de Pénélope entraînent le lecteur dans une lecture référentielle, dans une attitude de lecture extrafictionnelle, l'obligent à ne rien considérer comme allant de soi – car Stigman peut toujours tout défaire dès la prochaine page –, l'engageant dans une lecture de sa lecture et dégagent, si l'on peut dire, l'auteur bien réel d'un texte relevant pour une bonne part de la fiction.

Si on parle de contrat de lecture, tout se passe, avec la figure de Pénélope, comme si l'auteur le brisait à quelques reprises, ou plutôt passait le contrat pour ne jamais en tenir compte ensuite. Le lecteur a donc « acheté » un objet complexe sans mode d'emploi dont la seule logique est que cette logique peut à tout moment se contredire, ne pas respecter les termes qui jettent les bases d'une lecture cohérente. Bien sûr, si l'auteur va dans ce sens, à un moment ou à un autre cela devient la nouvelle logique du texte (se contredire), mais en

³⁶ Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 240.

attendant, et à quelques reprises, ces passages (les aveu, désaveux et retours sur les assertions précédentes) viennent déstabiliser le lecteur dans sa lecture littéraire.

L'idée de l'objet sans mode d'emploi a aussi à voir avec la cohérence de l'univers ou du monde représenté. La deuxième partie du chapitre s'attardera justement à la notion de cohérence – empruntée à Antoine Compagnon. Cette cohérence ne concernera plus l'histoire du roman et les thématiques sous-jacentes liées à l'histoire, mais bien une cohérence formelle, soit les modes de la narration, la temporalité, la forme du roman (le récit vs. le métadiscours et le métadiscours qui se dédouble). Si je distingue les éléments abordés dans cette deuxième partie de la figure de Pénélope, c'est surtout parce qu'il s'agit d'*erreurs* de composition ou d'irrégularités, et que si ces erreurs défont d'une manière ou d'une autre le texte – si donc elles ont les mêmes conséquences que les éléments rangés sous la figure de Pénélope –, elles ne sont pas voulues ; ce n'est ni Roth ni Stigman qui, consciemment, vient défaire son texte, principe sur lequel reposait la figure de Pénélope.

3.2 Cohérence et incohérences – Roth ne standardise plus

La notion de cohérence d'Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie* permet de poser l'hypothèse de l'auteur dans le texte littéraire – qui reste une des questions les plus épineuses des études littéraires, selon lui³⁷. Compagnon, en fait, se refuse d'aborder la notion d'auteur autrement qu'à travers celle d'intention. L'auteur biographique, assure-t-il, ne l'intéresse pas, mais il tente tout au long de son chapitre sur l'auteur de montrer qu'il y a un auteur (avec des intentions déduites sur la base d'une cohérence globale du texte) et pas seulement un *texte* : « [p]ersonne ne traite jusqu'au bout la littérature comme un texte aléatoire, comme de la *langue*, non comme de la *parole*, du *discours* et des *actes de langage*. »³⁸ Bref, quand on parle d'intention, c'est au rôle de l'auteur qu'on s'intéresse, à la

³⁷ « Le point le plus controversé dans les études littéraires, c'est la place qui revient à l'auteur. » (*Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 49.)

³⁸ *Ibid.*, p. 82. Compagnon refuse peut-être l'hypothèse de l'auteur biographique, mais il ne confesse pas moins, à la fin de son chapitre, que, même si la critique préfère se fier au texte pour l'interprétation plutôt qu'à une

« responsabilité de l'auteur sur le sens de son texte, sa signification »³⁹, et j'ajouterais sur sa cohérence interne, puisqu'il en parle plus loin.

Compagnon s'y prend comme suit : il justifie la pertinence de la notion d'intention d'auteur par l'exemple des passages parallèles. Les passages parallèles, en critique littéraire, consistent à éclairer le sens obscur d'un mot dans un texte par le même mot ailleurs dans le même texte, dans un autre texte du même auteur ou, encore, dans celui d'un de ses contemporains. Cette méthode, avance Compagnon, est utilisée un jour ou l'autre par tous les critiques, ce qui lui permet de conclure que, « implicitement, la méthode des passages parallèles fait donc appel à l'intention d'auteur, sinon comme dessein, préméditation ou intention préalable, du moins comme structure, système et intention en acte »⁴⁰. Ce sont ici surtout les idées de dessein, de structure et de système en acte qu'on peut retenir. La méthode des passages parallèles est moins importante que son présupposé : elle « présuppose non seulement la pertinence de l'intention d'auteur pour l'interprétation des textes [...], mais aussi la cohérence de l'intention d'auteur »⁴¹. La cohérence de cette intention est une hypothèse minimale de l'interprétation, donc. On n'aborde pas un texte, si je paraphrase Compagnon, en ne la posant pas, en ne la présupposant pas d'abord minimalement. L'intention doit donc être comprise

comme cohérence textuelle, ou comme contradiction se résolvant à un autre niveau (plus élevé, plus profond) de cohérence. Cette cohérence, c'est celle d'une signature [...], c'est-à-dire comme un réseau de petits traits distinctifs, un système de détails symptomatiques – des répétitions, des différences, des parallélismes – rendant possible une identification ou une attribution.⁴²

Si cohérence il y a dans l'œuvre littéraire, il est aussi possible, à mon avis, de repérer des incohérences dans la construction (et il y en a dans *À la merci...*) d'un texte qui, dans sa relation à l'auteur, ne peut désormais plus être considéré comme fini, fermé, « parfait », mais

biographie, « les faits biographiques [ont] en leur faveur une certaine probabilité et [peuvent] à l'occasion, sinon infirmer, du moins confirmer une interprétation. » (*Ibid.* p. 84.)

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴¹ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴² *Ibid.*, p. 81-82.

imparfait. Ces incohérences, dans le cas où on en repère, seraient des ratés, des manquements à la logique interne que le récit a lui-même installée, et ces manquements et ratés seraient lus, reconnus par le lecteur comme des erreurs qui permettraient une attribution et une identification. Elles font elles aussi partie – contrepartie, peut-être ? – de la signature, des petits traits distinctifs, des systèmes de détails symptomatiques. Le lecteur, attribuant ces incohérences à des errements de l'auteur (ou de l'éditeur ?), décroche de sa lecture purement textuelle : ces incohérences sont dues à son âge vénérable et à son urgence d'écrire au seuil de la mort. Certes, on en arrive rapidement au problème du biographique, aux liens entre la vie et l'œuvre, mais ils sont tangibles, inscrits dans le texte. L'auteur d'*À la merci...*, Henry Roth, est reconnaissable (on peut le pointer, « mettre le doigt dessus »), ici et là, dans son texte. Si le monde représenté dans le roman est en souffrance, défaillant, à cause d'erreurs formelles, syntaxiques, modales et temporelles, le statut du texte littéraire change. Il devient (un peu) document – et malgré lui, malgré sa prétention à la littérature.

Dans cette dernière section, j'aborderai d'abord deux exemples simples qui illustreront le propos, soit (3.2.1) les changements de nom des personnages et (3.2.2) une irrégularité par rapport à un personnage secondaire, Jane, l'épouse d'un des fils de Stigman ; l'analyse s'attardera ensuite (3.2.3, 3.2.4 et 3.2.5) à des exemples de ce que j'appelle la contamination ou le parasitage du métadiscours dans le récit, (3.2.6) à des changements de mode qui surviennent au premier tome et enfin (3.2.7) à la double temporalité, non affichée comme telle, du métadiscours des troisième et quatrième tomes – double temporalité qui a aussi pour effet de dédoubler (de couper en deux) le narrateur sur la « scène de l'énonciation ». Comme avec la figure de Pénélope, ces incohérences, irrégularités, infractions ou contaminations seront comprises comme autant d'entorses au système romanesque qui, si elles ne viennent pas mettre à mal l'univers représenté directement (Stigman ne défait pas ses assertions comme dans la figure de Pénélope), fissurent la solidité du roman et ouvrent sur un autre type de lecture, la lecture documentaire.

3.2.1 *Changements de noms*

Par souci de ménager une certaine progression, il me semble indiqué de commencer par les erreurs les plus superficielles – quoiqu’elles ne soient pas moins majeures pour la stabilité du récit. En effet, que faire avec une erreur telle que le nom d’un personnage qui, soudainement, n’est plus le même : « [s]ome of the names, even in the published versions, do seem very fluid. Stella’s sister, for example, begins as Pola, yet in volume 2 changes to Hannah. »⁴³ Gibbs, avec son « for example », exagère un peu, puisqu’il n’y a que deux occurrences dans la tétralogie, soit celle de Pola (Polla en français) déjà mentionnée, et une autre, celle de M. Lennard, personnage dont il a été question au chapitre précédent (le professeur qui induit que le petit Ira a une sœur) :

AG : There’s one particular case in point in volume 1, to do with Mr. Lennard.

RW : I remember *he* used two different names and we had to standardize it. Is it wrong in the text ?

AG : In the middle of a conversation he becomes Mr. Danroe.

RW : That’s a problem with the book being poorly copyedited. I think the real name was either Danroe or Lennard. Is it mainly Lennard ?

AG : It’s Mr. Lennard throughout, apart from this one particular instance.

RW : That’s an error. And I recall, it was Danroe. I think if you check the original text there were far more errors.⁴⁴

Cette erreur, et c’est ce qui déstabilise sans doute le plus, se produit lors de la première apparition de M. Lennard : « [t]he teacher was Mr. Lennard, Ira was to learn later, a history teacher, a man with lips full of puffiness, whose blue eyes stared up at Ira through a pince-nez. »⁴⁵ M. Lennard et Ira, dans la scène, s’entretiennent à propos de l’inscription de ce dernier à P. S. 24. Son nom est mentionné une deuxième fois, puis, toujours dans la même conversation, à la page suivante, alors qu’ils argumentent à propos de la date de naissance

⁴³ Alan Gibbs, loc. cit., p. 157.

⁴⁴ Alan Gibbs, loc. cit., p. 157-158.

⁴⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 1995, p. 130.

d'Ira, voici ce qui se produit : « "It distinctly says January here." Mr. Danroe says sharply. »⁴⁶ La coquille a été gommée dans la traduction française, mais pas dans de la version originale que j'utilise (format « softcover » chez Picador USA). Weil mentionne dans l'extrait de l'entrevue citée plus haut que plusieurs personnages avaient deux noms, que Roth ne savait plus s'y retrouver – l'éditeur non plus ! –, et c'est sans doute pourquoi il a laissé passer quelques erreurs.

Pour ce qui est du nom de Polla, qui devient Hannah au deuxième tome, l'erreur s'explique autrement. Comme je l'ai dit plus haut, Weil n'avait pas accès au deuxième tome – en préparation par la secrétaire de Roth et Roth lui-même au moment de l'édition du premier tome –, et ne pouvait donc savoir que le nom changerait. Elle n'apparaît qu'une fois dans *Une étoile brille sur Mount Morris Park*, alors que dans le deuxième tome elle prend un peu plus d'importance. L'hypothèse la plus plausible serait que ni Roth ni Weil ne se rappelaient la seule occurrence de la mention du nom de Polla perdue quelque part dans le premier tome.

Par ailleurs, c'est maintenant au traducteur de faire une erreur (outre la première erreur du changement de nom d'un tome à l'autre) : bien qu'elle devienne Hannah dans le deuxième tome de la traduction française, le double arbre généalogique de la famille d'Ira Stigman la présente toujours comme Polla.

Ces erreurs de noms qui ne sont plus standardisés, pour bénignes qu'elles soient, ont de fortes chances, par effet de surprise, de déstabiliser à la lecture. Quelque chose cloche, et le lecteur sera peut-être amené à aller consulter l'arbre généalogique (de stopper, donc, sa lecture), de revenir en arrière dans le texte à la recherche d'une Polla ou d'une Hannah, de feuilleter le livre comme un document où on cherche des réponses. De biais, donc, ou par ricochet, le lecteur pense à la personne qui a fait ces erreurs, il pense même à l'édition du livre qu'il a entre les mains, à l'éditeur Robert Weil (que le lecteur connaisse son nom importe peu) qui a laissé passer ces erreurs, qui a laissé Henry Roth les faire sur la « scène » du roman...

⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

3.2.2 *L'obsession de Jane*

Cette autre irrégularité est toute simple, mais au moins elle illustrera bien l'idée même d'irrégularité... Jane est l'épouse d'un des fils de Stigman, Jess. Bien entendu, il n'est question de cette femme que dans le métadiscours, et jamais dans le récit. L'histoire en soi importe peu, l'essentiel étant qu'après que Stigman l'eut mentionnée cinq fois (à ma connaissance), Jane disparaît. À l'inverse de l'aveu concernant la sœur, il serait tentant d'oser qualifier la chose (un non-événement dans le récit) de disparition d'un personnage *in medias res*, sans préavis, sans épilogue. Voici ce qu'en dit, dans une autre anecdote d'édition, Robert Weil :

I particularly had trouble with his character named Jane. The sections concerning her were kind of obsessive ; they never went anywhere. It reflected his obsessions of the moment. He agreed immediately, so she was cut from the book.

AG : And she appeared throughout ?

RW : Yes. And that character was completely cut.⁴⁷

En fait, et pour faire rapidement, Jane apparaît pour la première fois au chapitre 2 de la troisième partie (t. 1), soit à la page 241 de mon édition : « [l]a question [...] était de savoir s'il allait entrecouper son récit d'événements présentant un intérêt personnel certain [...]. Donc... même si ce n'était pas dans le plus pur des styles littéraires, [...] pourquoi ne pas continuer [avec ces mêmes événements personnels] ? »⁴⁸ Au paragraphe suivant, Stigman introduit Jane, la présente, parle de ses problèmes psychologiques et conjugaux. Elle revient une deuxième fois, deux chapitres plus loin – elle n'est qu'évoquée –, une troisième fois au chapitre 6 (p. 263-265), une quatrième au chapitre 15 (p. 309-310), soit après une cinquantaine de pages et une dizaine de passages métadiscursifs dans lesquels elle ne figure pas, et, enfin, elle est évoquée une cinquième fois au chapitre 28 (p. 383), quelques pages avant la fin du premier tome.

⁴⁷ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 155.

⁴⁸ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 241.

Dans le deuxième tome, il n'en est tout simplement pas question. Dans la première partie du troisième tome, chapitre 9 (p. 145-149), au cours d'un passage métadiscursif assez long, Stigman parle de son fils, Jess, le mari de Jane, et pourtant Jane reste absente – pas une seule phrase pour elle. Même chose quelques pages plus loin, où Stigman mentionne pourtant toute la famille, soit son deuxième fils, Hershell, la femme de Hershell, fille de rabbin, et leurs trois enfants, puis Jess, « et le fils de Jess, Olivier, son petit-fils aux trois quarts juif ».⁴⁹ Dans le quatrième tome, Stigman ne parle de Jess qu'une seule fois (chapitre 4, première partie), et toujours (et à jamais) pas l'ombre d'une trace de Jane – il voit même le vide qu'elle laisse : « qui pouvait avoir une idée de la profondeur des cicatrices que lui avait laissées [à Jess] ce premier et infortuné mariage ? »⁵⁰

Compagnon vise juste quand il affirme que les incohérences du récit, ses contradictions internes, se résolvent « à un autre niveau (plus élevé, plus profond) de cohérence »⁵¹, c'est-à-dire une fois l'œuvre lue dans son entier et prise dans son ensemble. Bref, tant que la dernière phrase du quatrième tome n'est pas lue – et je rappelle qu'il n'est plus jamais question de Jane après le premier tome, soit, *grosso modo*, pendant plus de 1600 pages sur un total de 2000 –, son histoire inachevée reste en suspens, malgré sa disparition depuis longtemps avérée. On ne saura jamais ce qui est arrivé à Jane. Dans l'histoire, elle envisageait de prendre l'avion pour rendre visite à ses beaux-parents à Albuquerque (où résidait Roth à la fin de sa vie) ; or, on ne sait même pas si elle a jamais acheté le billet !

Jane est un trou dans le texte. On retourne directement au principe de lecture de la lecture : le lecteur finit *À la merci d'un courant violent*, et seulement à partir de ce moment il peut revenir en arrière et, d'abord, savoir où se termine l'intrigue de Jane, puis, ensuite, la lire comme telle. Cette intrigue métadiscursive qui a pour sujet Jane (autrement dit toute la « vie » ou la réalité fictionnelle de ce personnage dans *À la merci...*) se termine ainsi :

⁴⁹ Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 181.

⁵⁰ Henry Roth, *op. cit.*, [1998] 2000, p. p. 57.

⁵¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, 1998, p. 81.

Au-delà des limites, plus rien ne compte ; la condition humaine ne compte plus. Mais en deçà, tout compte : Israël, le sentiment d'appartenance à un peuple ; Mario, substitut de mon fils, italien – le traducteur florentin de mon unique roman [et c'est bien vrai] ; la pauvre Jane qui, s'il n'en existe qu'une, aime avec déraison mon fils. Et le paie à présent – j'espère qu'il y a des symptômes de manque – au-delà de toute mesure ; a payé... je peux me rasseoir et rêver. [...] J'espère qu'elle pourra [comme moi] [...] utiliser ses propres traumatismes à des fins littéraires, [...] utiliser son malheur pour se gagner des applaudissements, des récompenses matérielles et autres consolations dérivatives.⁵²

3.2.3 Contamination et parasitage

Weil explique dans son entrevue à Gibbs que, au départ, les métadiscours (*modern voice*) et le récit (*traditional voice*) n'étaient pas différenciés : « He[nry] was such in a hurry that he didn't worry about structure. »⁵³ Les deux « voix » se confondaient à un point tel que la lisibilité du texte en était menacée, toujours selon l'éditeur. Dans la version finale, le métadiscours est en retrait et les caractères plus petits. Surtout, il est posé, selon la logique que le texte installe lui-même – le livre commence comme un système toujours déjà là, donné, et fonctionnel – que, si le métadiscours commente l'histoire, la *modern voice* ne va pas se faire entendre dans le récit. La distinction de Weil entre *modern voice*, personnalisée, et *traditional voice*, dépersonnalisée, est tout à fait juste. Le récit, en fait, ignore le métadiscours. Et si le narrateur est le même, sa voix (son style narratif) ne l'est pas. En gros, dans le récit, Stigman le vieux narrateur joue au narrateur quasi-omniscient, et il s'efface derrière sa narration. Tandis que le métadiscours est, lui, avant tout, écriture autobiographique.

Assez rapidement, par contre, comme par dissension, le vieux narrateur apparaît ici et là dans le récit, laisse glisser des bouts de phrases attribuables à la *modern voice* et non plus à la *traditional voice*. Voici quelques exemples.

⁵² Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 384-385.

⁵³ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 156.

3.2.4 Premier exemple

La fin du chapitre 13 du premier tome se termine par un passage métadiscursif, puis le chapitre 14 (le récit) s'amorce ainsi : « [l]a Grande Guerre était proche – il tâcherait de s'y retrouver de son mieux dans le désordre des feuilles mal tapées et le fouillis de sa mémoire. »⁵⁴ La deuxième partie de la phrase est une digression, un surplus d'information superflu au récit, ou plutôt impertinent par rapport à ce dernier car dissident vis-à-vis de la logique installée. Une centaine de pages plus loin on a droit au même genre de rupture. Le chapitre s'ouvre par une scène romanesque des plus banales (Ira rentre chez lui un vendredi après-midi et son père est à la maison) ; suit un dialogue entre Ira et Pa d'une demi-page (Ira obtient par lettre un emploi chez Park & Tilford et explique à son père qu'il a eu la référence d'un professeur, M. Sullivan). Le dialogue se termine et la narration reprend :

Ce qui rendait d'autant plus probable, *réfléchit Ira*, l'hypothèse selon laquelle il aurait obtenu cet emploi dans sa treizième année, quand il [...] avait impressionné M. Sullivan par ses aptitudes en anglais ; en effet, si cela s'était passé l'année suivante [...], ce brave homme [M. Sullivan] [...] aurait sans doute hésité à recommander un élève aussi obtus [...].⁵⁵

Ce passage, aussi bref soit-il (en tout un paragraphe d'une centaine de mots), aurait dû se retrouver en retrait, avec des caractères plus petits, d'autant plus que c'est affaire courante dans *À la merci...* – on n'a qu'à le feuilleter rapidement pour voir apparaître des dizaines de passages métadiscursifs d'un court paragraphe, incrustés dans le récit, retour incessant sur l'écriture. Aussi, le « *réfléchit Ira* » que j'ai souligné dans l'extrait ne se range pas dans les pensées en focalisation interne du petit Ira données dans un style indirect libre. Il désigne le vieux narrateur à la troisième personne mais personnalisée. C'est le vieux narrateur, personnalisé, qui réfléchit. La digression complète ressemblerait à : « Ce qui rendait d'autant plus probable, réfléchit, à ce moment même, devant son ordinateur dans son bungalow à Albuquerque, États-Unis d'Amérique, Ira, l'hypothèse selon laquelle... ». La narration reprend, et le narrateur s'efface à nouveau derrière elle : « [i]l devait se présenter lundi au magasin Park & Tilford situé à l'angle de la 126^e Rue et de Lenox Avenue. La semaine, ses

⁵⁴ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 112.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 252 (je souligne).

horaires seraient de trois heures et demie de l'après-midi à six heures du soir, [etc.] [...]. »⁵⁶
 Changement de paragraphe : « [o]h ! c'était il y a longtemps, bien longtemps... Cependant qu'il se dépêchait de s'habiller pour partir à l'école, Ma lui fit ses dernières recommandations [...]. »⁵⁷ La suite est donc la suivante : scène d'ouverture (récit) ⇨ dialogue entre Ira et le Père ⇨ parasitage du métadiscours dans le récit ⇨ retour au récit romanesque ⇨ parasitage à nouveau (« Oh ! c'était il y a bien longtemps... ») ⇨ puis retour rapide à la narration classique, soit effacement du narrateur (« [c]ependant qu'il se dépêchait de s'habiller pour partir à l'école, Ma lui fit ses dernières recommandations... »).

3.2.5 Deuxième exemple

Le parasitage du métadiscours a souvent lieu au début des chapitres, comme si la frontière entre le métadiscours et le récit y était moins étanche et la rupture entre les deux de moins en moins radicale. Voici l'amorce du chapitre 5 du troisième tome : « [b]ien des années plus tard, il parvenait encore à évoquer la scène à loisir : Edith debout devant la portière ouverte du wagon maculé de poussière. Vêtue d'une sage robe d'été à fleurs pâles, menue, le teint olivâtre, elle se tient là [...]. »⁵⁸ Ce début de chapitre où les déictiques du vieux narrateur ne sont pas effacés l'oblige d'ailleurs à une narration au présent, dont on connaît l'effet « photo », effet de fixation dans l'instant, dans un récit à la base au passé.

Au total, dans *À la merci...*, j'ai répertorié une quinzaine de ces infractions, certaines étant moins évidentes que celles-ci. C'est pourquoi il serait préférable de parler de parasitage du métadiscours dans le récit. Car, pour le parasitage, on peut difficilement avancer qu'il s'agit d'« erreurs ». Plutôt un glissement, de petites anomalies. Le métadiscours contamine ou parasite le récit comme une fréquence radio en parasite une autre. Si ces infractions au système romanesque ne viennent pas faire nécessairement décrocher de la lecture, le lecteur « accroche » sur ces anomalies de la narration.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 69.

3.2.6 Changements de mode – quand « il » dit « je »

L'idée de contamination ou de parasitage et celle d'infraction peuvent se poursuivre avec un autre type d'irrégularité : un changement de personne inopiné qui se produit dans le tome I :

AG : [...] the narration switches to first-person voice and present tense.

RW : That was some of the editing. Later I was more rigorous in keeping it out of the first person. Later I would direct Felicia [*la secrétaire de Roth*] more. [...] I think you may actually find more switching of first and third person in the original drafts, which was changed later. [...] And I think the third-person works better than the first-person. You're right to find them [*les changements*], but I think we changed many others. That was one of the things I did bring up with Henry, and I think later I did try and change more into third-person.⁵⁹

Il s'agit encore d'un problème de copie édition ou, sinon, relatif aux directives que Roth et son éditeur (et sa secrétaire) s'étaient données pour la réécriture, soit, essentiellement : la séparation du métadiscours et du récit classique, la standardisation des noms des personnages puis la réécriture à la troisième personne et au passé d'un manuscrit à la première personne et au présent, et ici on parle du même manuscrit, premier jet d'*À la merci d'un courant violent*, où métadiscours et récit plus classique se confondaient à la base.

La première entorse à la cohérence des modalités de l'énonciation a lieu au chapitre 6 de la troisième partie, chapitre entièrement métadiscursif. On peut y lire : « [m]ais non, mais non, je me trompe. [...] Je me trompe complètement. »⁶⁰ On aurait dû y lire, en indirect libre : « mais non, mais non, il se trompait... il se trompait complètement ». Le reste du chapitre, métadiscours de trois pages, est narré à la première personne, au présent.

Le chapitre suivant se divise en deux : un récit de deux pages (retour à la narration traditionnelle, troisième personne au passé) et un métadiscours d'une page, qui commence au

⁵⁹ Alan Gibbs, loc. cit., p. 160.

⁶⁰ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 263. (La traduction française, ici, bien entendu, respecte de près la version originale.)

passé, à la troisième personne, pour glisser, toujours au passé, à la première, et se terminer, après une question d'Ecclesias, au présent⁶¹.

Il se produit encore la même chose au chapitre 8 (récit traditionnel et glissement au « je » dans le métadiscours qui ferme le chapitre), mais c'est dans l'amorce du chapitre 9, soit dans le récit, qu'a lieu la véritable rupture : « [l]a succursale Park & Tilford où je travaillais se trouvait à l'angle de la 126^e Rue et de Lenox Avenue, tandis que mon école s'étendait de la 127^e Rue à la 128^e Rue, entre Madison Avenue et la Cinquième Avenue. »⁶² Cette rupture fera système jusqu'au chapitre 14 de la même partie, qui reprend la narration traditionnelle, au passé et à la troisième personne, celle d'un narrateur effacé. Aussi surprenant que ce glissement – qui se prolonge tout de même sur une vingtaine de pages dans mon édition –, le métadiscours, où avait eu lieu la première infraction, reprend sa forme originale du départ de discours autobiographique à la troisième personne au passé. Cependant, quand la narration du récit retournera au chapitre 14 à la troisième personne habituelle, le métadiscours, lui, reviendra inopinément (!) à la première personne et la conservera jusqu'au chapitre 28, conjuguant de manière aléatoire le passé et le présent. Au chapitre 28, à quatre chapitres de la fin, le narrateur mêle, dans le métadiscours, indirect libre, troisième personne au passé et première personne au présent, toujours aléatoirement, indifféremment.

En somme :

Chapitre 6 : le métadiscours glisse à la 1^{re} personne.

Chapitres 7 et 8 : récit : 3^e personne ; métadiscours : 1^{re} personne.

Chapitres 9 à 13 : le récit glisse à la 1^{re} personne.

Chapitres 10 et 11 : retour dans le métadiscours de l'indirect libre.

Chapitre 14 : retour dans le récit à la narration traditionnelle.

Chapitres 14 à 27 : le métadiscours glisse une deuxième fois à la 1^{re} personne.

⁶¹ Même chose, toujours, que dans la version originale.

⁶² *Ibid.*, p. 276.

Chapitre 28 et jusqu'à la fin du tome : métadiscours, aléatoire entre indirect libre et discours à la 1^{re} personne.

Le métadiscours à la troisième personne au passé est une excentricité littéraire subvertissant une convention esthétique – l'autobiographique à la première personne. L'effet, donc, du glissement au « je », est un effet raté : le narrateur – l'auteur ! – n'a pas respecté sa propre convention (de subversion d'une convention). Les glissements au « je » sont, eux aussi, des traces du palimpseste autogénétique qu'est *À la merci d'un courant violent*.

Comme pour les autres problèmes liés aux incohérences, le tout est attribuable, imputable, au régisseur formel du texte, voire aux régisseurs formels du texte – incluant cette fois l'éditeur et Felicia Jean Steel (la secrétaire). Ces irrégularités, encore une fois, ne font pas nécessairement décrocher de la lecture, mais elles contreviennent ponctuellement au déroulement normal de celle-ci.

3.2.7 Les deux métadiscours – M la femme « mort-vivant »

Cette dernière incohérence (et dernier problème du mémoire) est, à mon avis, la plus intéressante ; elle m'apparaît comme une des idiosyncrasies formelles (attribuables à l'auteur) les plus fascinantes d'*À la merci d'un courant violent*. Si son analyse devra être subtile, la mise en évidence du problème permettra cependant d'approcher un enjeu essentiel de la tétralogie : l'écriture, qui révèle un document qui lui révèle l'auteur.

À la base, il y a trois plans temporels dans *À la merci...* : le roman (de 1914 à la fin des années 1920), le manuscrit de 1979 dont sont donnés des extraits assimilables, en dernière instance, au métadiscours, et le métadiscours (à partir de 1989, venant avec l'ordinateur PC Junior). Or, comme je l'exposais au début de la deuxième partie de ce chapitre, une lecture attentive des troisième et quatrième tomes trouvera, dans le métadiscours, une irrégularité, plus précisément une incohérence temporelle : M, la femme de Stigman, est, au début du troisième tome, décédée, mais, un peu plus d'une centaine de pages plus loin, elle est de

nouveau vivante – « [i]l faudra qu'il pose la question à M. »⁶³ Donc, si le narrateur se dédouble sur la « scène de l'énonciation » et que les déictiques temporels ne se réfèrent pas toujours au même présent de l'énonciation ou de l'écriture, on ne peut plus parler du métadiscours, mais de deux métadiscours, qui sont maintenant datés (écrits avant ou après la mort de M) et donc différenciés – quoique les passages métadiscursifs où il n'est pas question de M restent, de ce point de vue, temporellement indécidables.

Voici comme cela se produit.

On peut lire, à la toute première phrase du prologue du troisième tome, *La fin de l'exil* : « [i]l était veuf, de ces veufs qui portaient à jamais le deuil de leur épouse. »⁶⁴ À trois autres reprises, Stigman évoquera son épouse décédée – « à l'époque où M vivait encore »⁶⁵ ; « [i]l ne parvenait pas à croire que plus de cinq ans s'étaient déjà écoulés depuis la mort de M »⁶⁶.

La rupture a lieu au chapitre 9 de la première partie : « [q]uels étaient les autres symptômes déjà ? Ira, fouillant sa mémoire, leva les yeux au plafond où il ne vit que la tache jaunâtre laissée par la fuite lorsque la glace avait forcé les joints des plaques métalliques du toit. Il faudra qu'il pose la question à M. »⁶⁷ M, dans *La fin de l'exil*, sera vivante trois fois encore avant de retrouver son cercueil à la fin du tome :

Chapitre 13 (première partie) : « Ce matin, [...] [f]atigué de vivre, il avait été odieux avec M, et elle s'était mise à pleurer. »⁶⁸

Chapitre 5 (deuxième partie) : « “Je suis rentrée”, annonça sa chère M, de retour d'un récital qu'elle avait donné à Roswell [...]. »⁶⁹ Au même chapitre : « Il avait M, sa M, dont rien ne parviendrait à le séparer, sinon sa [à Ira] mort le moment venu. »⁷⁰

⁶³ Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 146.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 191.

Mais, au chapitre 6 de la troisième partie, voilà à nouveau cinq ans que M est morte. Tout comme au septième et dernier chapitre de *La fin de l'exil*, qui devient le récit d'une tranche de vie entre Ira Stigman et M à Albuquerque, avec un long dialogue qui s'étale sur plus de cinq pages.

Cette irrégularité n'est pas aplanie dans *Requiem pour Harlem*, ultime tome d'*À la merci...* Il est d'abord sous-entendu, au chapitre 4, que M est en vie : « Jess était arrivé par avion jeudi soir de Dallas [...]. Ses parents avaient eu le plaisir de le voir la soirée du jeudi ainsi que les deux jours suivants [...] »⁷¹ Une trentaine de pages plus loin (chapitre 7), il est impossible de dire si, oui ou non, M est en vie au moment où Stigman (ré)écrit ce métadiscours, car il évoque un souvenir du temps où ses enfants étaient jeunes sans donner de précisions actuelles sur l'état (morte ou vive) de sa femme. Néanmoins, l'hypothèse selon laquelle M serait en vie à ce moment du récit – puisque Stigman ne précise pas, justement, que sa femme est morte, chose qu'il fait généralement avec « pathétisme » – me semble plausible. Après avoir traversé une bonne partie du roman, dont plusieurs passages métadiscursifs indécidables où il n'est pas question de M, M meurt à nouveau, au chapitre 16 (première partie) : « Manhattan, ainsi s'appelait la rue où [...] il faisait ses petites promenades de l'après-midi quand M était encore de ce monde. »⁷² Au chapitre 2 de la troisième partie, même si d'abord elle est morte – « [i]l étudia ses notes [...] jeté[s] sur le papier [...] quand M, M si solide, vivait encore »⁷³ –, le métadiscours se poursuit et se termine sur un autre plan temporel : « M me réclame les mêmes marques de tendresse. [...] Entre temps, ma M adorée a reçu un coup de téléphone de Rosemary [...]. Et maintenant, devant cette perspective qui attendait ma femme en septembre [...], comme il me semblait bizarre de m'arracher à mon ego [...] »⁷⁴ Puis, il n'est plus question d'elle du reste du roman.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁷¹ Henry Roth, *op. cit.*, [1998] 2000, p. 57

⁷² *Ibid.*, p. 221.

⁷³ *Ibid.*, p. 313.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 315, 318 et 319.

En fait, il s'agit du dernier passage métadiscursif de l'œuvre, partie du roman qui se termine donc par une ambiguïté temporelle qui reste totale.

C'est le retour incessant sur l'écriture de Roth qui révèle l'auteur. Le dédoublement du métadiscours n'est qu'une trace qui rend visible l'écrivain qui revient sur son texte mais, cette fois-ci, il ne réécrit plus son vieux manuscrit, mais bien des épreuves du roman, ou quelque chose (un document) qui s'en approche. Jusqu'à la fin, Roth a ajouté des couches d'écriture :

En réalité, il s'agissait d'autre chose que d'un exemple de logorrhée sénescence. Ce passage *apparemment* décousu jouait un rôle clé. Sauf à effacer ce qui suivait, et, à l'évidence, il y répugnait, son sens de l'exactitude exigeait cet interlude. Bref, cette incursion, dans ce récit, *au cours du mois de mai 1992, dans un texte considéré* [par Roth, Weil et Felicia Jean Steel ?] *comme définitif deux ans auparavant*, était indispensable s'il voulait, *et il le voulait*, intégrer ce qui allait suivre. [...] Amuse-toi bien.⁷⁵

Amuse-toi bien, lecteur ?

Le palimpseste, comme le disait Stigman, n'est pas, en partie, effacé ; le métadiscours, déjà autobiographique, devient diaristique, ou plutôt un casse-tête diaristique dont la chronologie des entrées doit être réajustée – dans le cas où c'est possible –, une fois l'œuvre prise dans son ensemble. L'œuvre contient son propre palimpseste (autogénétique, ou ontogénétique ?), dont les traces sont d'ordres divers, au moins modal (glissements au « je ») et temporel (M morte-vivante). Le texte engage lui-même cette lecture attentive à l'écriture et au sujet qui l'a écrit. L'écriture, elle, décroïsonne le texte, ruine son autonomie liée au système supposé cohérent de l'œuvre littéraire. Elle perd en perfection ce qu'elle gagne en vulnérabilité. Roth ne souhaitait que se permettre une dernière fois de renouveler cette aventure de l'écriture, de la raconter et de la montrer :

Compte tenu de son âge, l'occasion qui lui était offerte ne pourrait sans doute pas se prolonger encore, mais, en tout cas, il aurait vécu un moment de grâce. Il était heureux de le partager avec d'autres, et il se sentait honoré par le privilège que ses

⁷⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1995] 2008, p. 299-300.

lecteurs lui accordaient en lui offrant la possibilité de partager son bonheur avec eux.⁷⁶

À la merci d'un courant violent, œuvre documentaire de la sénescence ?

3.3 Conclusion : Roth, romancier gérontographe

Ce chapitre a-t-il réussi à faire de l'analyse un laboratoire où traquer l'auteur d'*À la merci d'un courant violent* ? Le dégagement d'auteur – expression au demeurant plus ou moins heureuse –, mission accomplie ? Ou énième manière de déguiser ce qui se résume en fin de compte en une compréhension beuvienne classique, c'est-à-dire de l'homme à l'œuvre et à l'homme ? En situation de lecture, est-ce que les éléments rangés sous la figure de Pénélope et ceux qui ont été analysés en tant qu'incohérences ou irrégularités susciteront effectivement une lecture documentaire ? L'idée de décrochage de la lecture – comme un comédien décroche en improvisation ? – me semble centrale : Henry Roth, cabotin, s'est permis, dans sa tétralogie, toutes les excentricités littéraires. Weil souligne, à propos des problèmes qu'il a eus avec Roth (dont découlent, entre autres, des « erreurs » tels le glissement au « je », l'épisode de Jane et le parasitage du métadiscours dans le récit), que comme éditeur il avait affaire à un grand écrivain – « [y]ou were also dealing with a great icon »⁷⁷ – et que cet état de fait, ce rapport d'autorité, peut expliquer, par une hypothèse biographique, bien sûr, ces irrégularités, ces idiosyncrasies rothiennes.

Les éléments d'ordre thématique rangés sous la figure de Pénélope me semblaient à même de montrer un point de vue original sur le genre contradictoire du roman autobiographique. Le récit que Stigman livre de sa vie n'est pas *donné*, fini, clôturé. Au contraire, en revenant systématiquement sur ce qu'il vient d'écrire – en y ajoutant un peu d'opacité –, en remettant en cause la justesse de ses assertions factuelles, en détruisant le texte (en le remettant sur le métier), Ira Stigman l'auteur oblige le lecteur à une attitude de

⁷⁶ Henry Roth, *op. cit.*, [1998] 2000, p. 90.

⁷⁷ Allan Gibbs, *loc. cit.*, p.

suspicion vis-à-vis de l'univers romanesque. En somme, on ne sait jamais si ce qu'on lit vaut quelque chose, et c'est ce qui génère une lecture chancelante, angoissée. La mise en scène de l'aventure autobiographique de Stigman (qui ne signe pas le roman que, pourtant, dans l'histoire, il écrit), montre, en fait, un écrivain en train de transférer son vécu en régime romanesque, et donc fictionnalise l'enjeu central, selon Baudelle, du roman autobiographique. Tous ces réaménagements de l'intrigue et les « erreurs » et incohérences de l'édition (le nom de la cousine, de Mr. Lennard) amènent donc le lecteur à remettre en cause l'intransitivité fictionnelle et, *de facto*, à réfléchir à (l'écriture de) Henry Roth.

Mes conclusions relatives à la cohérence et au régisseur formel du texte vont dans le même sens. Plutôt que d'avoir droit à ce qui pourrait apparaître comme une version finale du texte⁷⁸, le lecteur a ponctuellement affaire à une version brouillonne, pleine de trous, de lacunes, d'erreurs qui ne sont pas gommées. Ces erreurs appartiennent beaucoup moins à Stigman qu'à l'auteur empirique et sont autant de traces qu'il a laissées dans sa tétralogie. Je rappelle que ces traces ne sont pas *voulues*. Il s'agit de lacunes pour la plupart dues à l'âge vénérable de Roth, qui le fait parfois s'empêtrer dans la vastitude de son texte, qui le presse à écrire au plus vite (ou à peu se relire) parce qu'il sent la mort très proche :

Mercy of a rude stream, [sic] n'évite pas toujours les écueils de la répétition, de la grandiloquence ou de l'apitoiement sur soi. Car la maladie et la mort ne laissèrent pas à l'auteur le loisir de s'arracher durablement à son solipsisme. [...] Il a en partie perdu sa verve poétique : il n'a pas le brio, la faconde et l'humour d'un Saul Bellow, d'un Philip Roth ou d'un Bernard Malamud [...].⁷⁹

L'œuvre tardive de Roth, donc, a « ses limites »⁸⁰. Hana Wirth-Nesher, spécialiste de *Call it Sleep* qui a correspondu avec Roth, dit, d'une version antérieure d'*À la merci d'un courant violent* que Roth lui a fait parvenir au début des années 1990, que la lecture était aride, difficile : « the manuscript was flawed. »⁸¹ Dans le même ordre d'idées, le fait que la première réaction de la maison d'édition ait été de refuser le manuscrit de Roth n'est-il pas

⁷⁸ Bien sûr, la version donnée est finale, mais on ne dirait pas.

⁷⁹ Paule Lévy, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Hana Wirth-Nesher, *loc. cit.*, 1998, p. 266.

symptomatique des problèmes abordés dans ce chapitre ?⁸² Il aura fallu un important travail de réécriture (à six mains) avant d'en arriver à la version finale et en partie posthume de la tétralogie, mais, « [m]algré tous ses efforts, le narrateur [le vieil écrivain, rajouterai-je] [...] ne parvient pas à maîtriser son texte »⁸³. Des erreurs – qu'on les appelle comme on veut – de construction, des incohérences formelles (modales et temporelles) et thématiques (quand le narrateur défait l'histoire, c'est-à-dire dément ses assertions précédentes), sont, au total, des idiosyncrasies, des excentricités littéraires – soit, pour le dire dans les mots de Compagnon, de petits détails symptomatiques, de petits traits distinctifs qui font partie de la signature. Roth (ou Stigman ?) répondrait en retournant une question : « [q]ui donc a dit qu'il était censé présenter une œuvre romanesque unifiée, alors qu'il se sentait craquelé et fendillé comme une vieille soucoupe ? »⁸⁴

La pratique d'une écriture « infinie », excentrique, me semble typique du roman autobiographique rothien tout en étant représentative des tensions qui résultent de la lecture du roman autobiographique comme genre littéraire, qui mêlerait lecture romanesque et lecture documentaire – terme que je préfère, on l'aura compris, à lecture référentielle. D'un texte donné, fixe, toujours là, on passe à un écrit incomplet, parcellaire, fragile, produit d'un sujet fuyant, chancelant, « déficient », autrement dit humain :

Telle est la condition d'écrivain âgé, ou du moins celle de l'auteur de ces lignes : identique à celle de tous les individus appartenant à l'espèce humaine, sinon que dans son cas il avait encore à s'attaquer à soixante-quinze ou cent pages de son récit avant de pouvoir prétendre avoir terminé un deuxième jet. Non pas une œuvre achevée (cela existe-t-il ?), mais juste ce que c'était : un deuxième jet. [...] J'aimerais beaucoup finir.⁸⁵

⁸² « [C]onvincing the publisher board at St. Martin's Press became a major battle because it really didn't read well. The reads were largely very negative, because it wasn't shaped. » (Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 154.)

⁸³ Paule Lévy, *op. cit.*, p. 160. Et à propos du travail de réécriture à six mains, comment se restreindre à une lecture exclusivement romanesque d'un texte dont l'ultime paragraphe est apocryphe – réécrit à quatre mains, soustrayant les deux de Roth, mort trop tôt pour mettre le point final à son texte. (Voir article de Gibbs, *loc. cit.*, p. 159)

⁸⁴ Henry Roth, *op. cit.*, [1996] 2000, p. 144.

⁸⁵ Henry Roth, *op. cit.*, [1998] 2000, p. 317.

CONCLUSION

En introduction, après avoir présenté Henry Roth, *À la merci d'un courant violent* et les enjeux principaux du roman autobiographique comme genre littéraire – on peut se souvenir surtout des idées de transfert du référentiel dans le fictionnel (Baudelle) et de double affichage générique savamment orchestré par l'auteur (Gasparini) –, j'avais annoncé le programme suivant :

1.1 Une analyse générique des indices contradictoires du discours paratextuel de la tétralogie, lequel, on l'a vu, lance la lecture romanesque autobiographique avant même que le livre soit ouvert.

1.2 Une étude onomastique dont les conclusions sont à peu près les mêmes que pour l'étude paratextuelle : les liens que l'on peut établir entre les noms d'Ira Stigman et Henry Roth, les différents sens que l'on peut donner au nom d'Ira Stigman (stigmaté, astigmaté, stickman) et la fictionnalisation des noms des personnages (d'Eda Walton à Edith Welles) permettent à la fois une identification de l'auteur au narrateur (ou de l'univers référentiel au fictionnel) tout en restant un indice de fictionnalisation du sujet-auteur et donc de son univers référentiel – comme cela fonctionne, en fait, avec l'autofiction.

2. L'identification et l'analyse d'une figure macrostructurale qui traverse les deux premiers tomes et que j'ai nommée, à la suite de Stigman/Roth, la clé de voûte (*keystone*). J'avais que cette figure de langage, formée d'allusions, d'indices, d'obscurcissements, d'allongements et constituée, en somme, comme une sorte de longue périphrase ou circonlocution, participait d'une posture de vérité de l'auteur engagé dans sa fiction, d'où résulterait le malaise. Ce phénomène littéraire (et extralittéraire ?) était étranger au « roman » et avait donc de fortes chances de pouvoir être mieux compris comme un problème relevant, peut-être, du roman autobiographique.

3.1 Une analyse de certains éléments thématiques d'*À la merci...*, où l'enjeu était une réorganisation *in medias res* de l'univers romanesque représenté et donc la validité des assertions de l'auteur (représenté ou réel), sous ce que j'ai appelé la figure de Pénélope. La

solidité du roman et la crédibilité du narrateur (même d'un point de vue plus strictement fictionnel), me semblait-il, en seraient menacées. Les éléments de la figure de Pénélope, c'était l'hypothèse, ressembleraient étroitement à des erreurs de composition qui n'ont pas été gommées pendant le processus de réécriture et d'édition et feraient donc décrocher d'une lecture littéraire (elles stoppent la lecture) au profit de réflexions d'ordre biographique.

3.2 Une réflexion, d'après analyse, sur les traces de l'auteur réel dans son texte à partir des notions de cohérence (Compagnon), d'incohérence et d'irrégularité. Il s'agissait de dégager l'auteur (Diaz) en identifiant des erreurs formelles (temporelles, modales, onomastiques, etc.) que l'auteur, la secrétaire de l'auteur et son éditeur avaient laissées, bien malgré eux, dans la version finale d'*À la merci d'un courant violent*. Ces incohérences, comme les éléments de la figure de Pénélope, font entorse au système romanesque – c'est toujours mon avis – et fragilisent le roman (menacent le déroulement normal de la lecture). Si elles ne viennent pas mettre directement à mal l'univers représenté, elles font décrocher d'une lecture littéraire au profit d'une lecture documentaire.

Le mémoire, à première vue, ne semble pas trop avoir dévié de son programme. Le premier chapitre a au moins réussi à montrer comment une œuvre (son paratexte) arrive à lancer une lecture romanesque autobiographique, qu'on pourrait qualifier de contradictoire, d'hétérodoxe. Le discours générique paratextuel d'*À la merci d'un courant violent*, double, contient son propre contre-discours, d'où l'hétérodoxie par rapport aux deux grands genres de discours (et de lecture de discours), le référentiel et le fictionnel. C'est bien de cette « coprésence d'indices contradictoires »,¹ qui « produit chez le lecteur [...] une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature [sur le genre] du texte présenté »² –, que provient le problème générique.

¹ Jean-Louis Jeannelle, *loc. cit.*, 2007, p. 28.

² *Ibid.*, p. 33.

La relation onomastique n'est que le prolongement de ces enjeux génériques. Elle vient à la fois proposer l'identification du narrateur à l'auteur, mais ne la permet pas totalement : « le gamin du récit était à la fois lui-même et pas lui-même. [...] C'était toujours l'un et l'autre, et il ne pouvait exister d'unité que les deux ensemble. »³ Hétérodoxe, donc, parce qu'irrecevable comme proposition (en théorie). Le lecteur – et ici je crois ne pas parler d'un lecteur idéal – sauve la mise. Le fond du problème est de mettre en évidence cette contradiction d'ensemble plus que de la démêler dans les moindres assertions de l'auteur-plus-ou-moins-narrateur-personnage : « [t]oute la difficulté de l'étude d'un tel genre ambigu [...] réside dans l'émission des signaux et la multitude des agencements, par lesquels sa physionomie est rendue évidente. »⁴

Le deuxième chapitre, sur la figure de la clé de voûte, n'est peut-être pas parvenu, malgré ce que je croyais à la base, à livrer les résultats escomptés. Cependant, la figure de la clé de voûte est un élément important d'*À la merci d'un courant violent* – elle préoccupe beaucoup et longuement le lecteur pendant la lecture – et je n'ai répertorié aucune étude qui approfondissait vraiment le problème ou analysait la figure en soi – même si Roth/Stigman en parle lui-même dans *À la merci...* Le format du mémoire permettait cette analyse rigoureuse et exhaustive qu'un article ou le chapitre d'une monographie sur le roman juif américain peuvent plus difficilement s'offrir. Si, donc, sur le roman autobiographique, elle ne nous apprend pas grand-chose – mais elle y est liée étroitement dans sa relation à la fiction, au mensonge, à la vérité, aux notions d'aveu et de transfert du référentiel vers le fictionnel –, elle met en évidence quelque chose d'original en littérature : un roman qui ne concerne pas (toujours) le lecteur – le lecteur est *déçu* car le roman ne peut pas être *reçu* (il ne lui est pas destiné) –, le combat d'un auteur contre lui-même, sur la scène du roman autobiographique⁵. Il y avait donc un attrait à s'attaquer à l'analyse de quelque chose d'aussi inusité.

³ Henry Roth, *op. cit.*, [1994] 2008, p. 109.

⁴ Vincent Colonna, *loc. cit.*

⁵ Je rappelle qu'au départ il a été difficile de convaincre St. Martin's Press de publier le premier tome de *À la merci...* Si l'auteur n'avait pas été aussi important, le premier tome n'aurait sans doute jamais été accepté dans cette forme – la raison, peut-être, de l'originalité de cette figure en littérature.

Le troisième chapitre est peut-être celui qui a le plus d'envergure – faire de l'analyse un laboratoire où traquer l'auteur d'*À la merci d'un courant violent* –, et c'est aussi celui où, je crois, j'ai le mieux parlé de la tétralogie, l'étude étant assez près d'une description de la lecture d'ensemble que l'on peut faire de ce livre complexe et bizarre parce qu'incohérent. Bien sûr, ce genre d'analyse est irrecevable pour toute personne qui refuserait, avec *À la merci d'un courant violent*, d'admettre la présence de la biographie de l'auteur dans l'équation. On n'a qu'à se prêter un peu au jeu pour comprendre la pertinence d'une telle analyse. Les conclusions relatives à la lecture documentaire, par exemple, sont des pistes intéressantes qui mériteraient d'être approfondies ailleurs⁶. On quitte la situation d'énonciation pour s'occuper de la situation d'écriture, des modalités du témoignage – et on prend en considération tout ce qu'on reproche au témoignage (son peu de fiabilité, surtout). La lecture documentaire présuppose que le roman autobiographique de Roth n'est pas une œuvre (pas seulement une œuvre), pas un livre parfait et fini, mais le produit d'un sujet social et intime qui porte ses traumatismes, ses faiblesses, qui a un corps et une (ou plusieurs) langue(s) qu'il maîtrise mais qui à la fois lui échappe(nt) (il s'agit bien d'un *rude stream*). Ce chapitre, et sans doute le mémoire dans son ensemble, m'apparaît avoir réussi à exposer la complexité des intrications ou de la relation entre la vie de l'auteur et son œuvre⁷.

Le roman et le romanesque du roman autobiographique rothien

Il y a cependant un grand absent dans ce mémoire. Si l'autobiographie et l'utilité de l'apport de la biographie de Roth dans une étude générique d'*À la merci d'un courant violent* ne font, me semble-t-il, plus de doute, le mémoire est passé à côté de toute une part de la

⁶ Je ne suis bien entendu pas le seul à voir des perspectives intéressantes dans une analyse plus génético-générique des genres à la fiction problématique (autofiction, roman autobiographique, etc.). Ce sont des pistes que proposent déjà le livre que dirige Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (*Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur du texte n° 6 », 262 p.)

⁷ Anne M. Wyatt-Brown, *loc. cit.*, p. 74.

tétralogie – près de 90% du texte global –, celle du roman⁸. En effet, si je poursuivais cette étude, c'est la part romanesque de l'œuvre tardive de Roth qui m'occuperait⁹.

Avec *Call it Sleep*, Roth s'est fait l'ancêtre littéraire de la trinité Bellow-Malamud-Roth (Philip) :

the reading public anointed an exemplary ancestor to Saul Bellow, Bernard Malamud, and Philip Roth. [...] Roth's first novel is a pioneering contribution to American Jewish literature, though it was certainly not the first. It followed work by Emma Lazarus, Mary Antin, Abraham Cahan, Michael Gold, Ben Hecht, Anzia Yezierska, and Nathaniel West, among other Jews.¹⁰

Avec *À la merci...*, Roth demeure dans cette tradition du roman juif américain (écrit non plus en yiddish mais dans la langue d'adoption¹¹) : « Henry Roth is without a doubt a Jewish writer, an immigrant writer, an American writer, and a modernist writer (and a Joycean). »¹² Romancier américain moderniste, il s'affilie à la tradition romanesque occidentale : « Roth is a cohort of Don DeLillo and Thomas Pynchon as well as James Joyce and Virginia Woolf [...]. »¹³ Si l'utilisation du métadiscours dans *À la merci...* montre que Roth a suivi un tant soit peu, dans ses années de silence, l'évolution de l'histoire littéraire américaine¹⁴, les lectures qui ont marqué l'écrivain étant jeune – *Les misérables* ont changé sa vie, dit-il dans

⁸ En fait, tout au long du mémoire, le roman a été présupposé sans être abordé de front, mais on s'entend qu'il fallait évidemment qu'il y ait romanesque pour que je puisse parler de roman autobiographique...

⁹ Il fallait faire des choix et ils se sont arrêtés au roman autobiographique. Je devais rendre compte, avant tout, de la contradiction interne du roman autobiographique qui engage un acte herméneutique hétérodoxe.

¹⁰ Steven G. Kellman, « Living on Writer's Block : Henry Roth and American Literature », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 26, n° 3 (spring), 2008, p. 22.

¹¹ Ces écrivains sont des fils ou filles d'immigrants ; ils vont à l'école en anglais, parlent entre eux en anglais, ils sont américanisés quand leurs parents restaient « ghettoisés », balbutiant un « yinglish » et, pour les romanciers, écrivant dans leur langue européenne – à l'instar d'un Isaac Bashevis Singer.

¹² Hana Wirth-Nesher, *loc. cit.*, p. 328.

¹³ Steven G. Kellman, *loc. cit.*, 2008, p. 21.

¹⁴ « En effet, la littérature américaine est entrée, depuis un moment déjà, dans cette "ère du soupçon" qui récuse les postulats naïfs hérités du réalisme du XIX^e siècle, et qui pousse l'écriture à se regarder au miroir [...]. En 1970, William Gass introduit le concept de "métafiction", et la mode fait fureur [...]. » (Paule Lévy, *op. cit.*, p. 18.)

la tétralogie¹⁵ –, c'est le « *Bildungsroman* »¹⁶, dans les règles de l'art réaliste, qui occupe en définitive, je le répète, 90% du roman : « le réalisme [...] domine dans *Mercy of a Rude Stream*. »¹⁷ Ainsi, Roth, quoique son écriture soit indéniablement moderniste, embrasse une large part du roman réaliste « classique » avec *À la merci...*, d'Hugo à Dickens en passant par Dostoïevski et Flaubert (le style indirect libre). Encore, avec l'utilisation du yiddish dans les dialogues, *À la merci...* risque aussi de passer pour un grand roman polyphonique : « *Mercy of a Rude Stream* continues Roth's experimentation with multilingualism in that contains an even greater proportion of non-English words than did *Call it Sleep*. »¹⁸

Les filiations de nature historique à la grande tradition romanesque, donc, sont nombreuses. Si « la charge référentielle de certains romans est plus importante que leur contenu imaginaire »¹⁹, il est néanmoins possible en tant qu'auteur – et c'est, je crois, ce qu'a fait Roth – de « se dire en utilisant toutes les techniques narratives mises à disposition dans le littéraire [j'oserais dire dans le romanesque, pour être plus précis] : variations modales, polyscopiques ou stylistiques. L'auteur part d'une base référentielle mais se dit comme dans un roman »²⁰. C'est bien l'essentiel de l'idée que se fait Baudelle du roman autobiographique comme genre littéraire : transfert du matériau référentiel – qui n'exclut pas la fiction, bien entendu – dans une forme fictionnelle – entendre conventionnellement reconnue au genre du roman. Henry Roth, bien que son matériau thématique ait été principalement autobiographique, n'a jamais écrit en autobiographe : « Henry would always say that you cannot assume this is my autobiography. A lot of it is very truthful, but is embellished for the works of fiction. »²¹ En usant à répétition du style indirect libre (voire, parfois, du direct libre) et du *stream of consciousness*, en ouvrant plusieurs de ses chapitres avec des

¹⁵ Voir les pages 208-210 d'*Une étoile brille sur mount Morris Park*, *op. cit.*, [1994] 2008, où Roth/Stigman rend compte de la lecture enthousiaste qu'il a faite du grand roman réaliste d'Hugo.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ Hana Wirth-Nesher, *loc. cit.*, p. 330.

¹⁹ Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149 (février), 2007, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Alan Gibbs, *loc. cit.*, p. 157.

descriptions réalistes dignes des romans de Dickens ou de Balzac et en entrecoupant sa narration traditionnelle (*traditional voice*) de dialogues polyphoniques savoureux qui s'étalent parfois sur des pages²², Henry Roth écrivait en romancier, et non en autobiographe.

Ces dialogues, par exemple, me semblent « purement » romanesques – c'est-à-dire qu'en tant que forme littéraire, on les attribue par convention au roman, à tout le moins plus qu'à l'autobiographie²³. Je le répète, si la matière autobiographique ne fait plus de doute, elle est en dernière instance transposée en régime romanesque. Alors, faudrait-il plutôt parler d'une *autobiographie romancée* et non plus d'un *roman autobiographique* ? Si autobiographie romancée et roman autobiographique – comme le roman-autobiographie d'Henri Godard et d'autres noms de genre encore – renvoient à peu près à la même réalité textuelle supposée, le premier terme évoque trop, à mon avis, l'autobiographie honteuse. L'autobiographie est *romancée* à cause d'une réserve de pudeur ou afin d'épargner des proches de l'auteur. Le terme de roman autobiographique m'apparaît mieux à même de signifier le travail romanesque, littéraire, derrière l'oeuvre. Il ne faut pas oublier aussi que l'on parle de genre littéraire et que le genre littéraire est historique. S'il est possible d'étudier la dynamique d'un genre littéraire, ses transformations, il n'en demeure pas moins qu'en ce domaine classificatoire – n'ayons pas peur des mots –, on n'a pas à rougir de l'histoire des manuscrits poussiéreux et des exégèses tout autant poussiéreuses – de la tradition, en somme. Je crois qu'il est préférable ou indiqué, sur ce terrain, d'affilier des textes à des noms de genres plus anciens – car c'est bien cela, sans doute, l'histoire littéraire, voir et comprendre les filiations, les réseaux profonds (architextuels, dirait Genette, ou encore analogiques et généalogiques, préférerait Schaeffer) –, en montrant d'un même élan les combats terminologiques qui avaient pour but de revivifier par un nouveau nom un genre ancien (d'occulter ses ancêtres gênants) et, enfin, de choisir en conséquence, n'en déplaise aux partisans de la nouveauté à tout prix. Et rien n'empêche une nouveauté dans le particulier, un

²² Voir, pour ne nommer que ce passage, la scène ultime de la tétralogie – où Ira, avant de quitter définitivement son taudis de Harlem pour un appartement dans Greenwich Village, s'entretient avec sa mère et son père –, constituée d'un dialogue inoubliable qui se déploie sur plus de 15 pages (Henry Roth, *op. cit.*, [1998] 2000, p. 333-350).

²³ Sens commun et vraisemblance littéraire obligent, une autobiographie lue comme telle apparaîtrait louche au lecteur si elle reproduisait de longs dialogues...

déplacement ou une appropriation du genre, même si le nom de ce genre renvoie jusqu'au *Page disgracié* (1642) ou, déjà un peu plus près de nous (et de Roth), à un des grands romans d'apprentissage de Charles Dickens – canon du roman autobiographique –, *David Copperfield*²⁴. Ira Stigman est bien, somme toute, ce petit David Copperfield d'un certain 20^e siècle américain, qui flâne dans les grandes avenues new-yorkaises, traverse les épreuves et les débâcles, à la merci d'un monde oppressant et des êtres humains qui l'habitent.

²⁴ On peut noter le jeu onomastique à l'œuvre dans l'inversion des initiales du romancier et de son jeune héros.

BIBLIOGRAPHIE
(OUVRAGES CITÉS ET MENTIONNÉS)

À la merci d'un courant violent

Éditions utilisées (sauf pour l'étude paratextuelle du chapitre 1)

Roth, Henry. [1994] 2008. *Une étoile brille sur mount Morris Park*. T. 1 d'*À la merci d'un courant violent*. Coll. «Signatures». Paris: Éditions de l'Olivier / Points, 406 p.

_____. [1995] 2008. *Un rocher sur l'Hudson*. T. 2 d'*À la merci d'un courant violent*. Coll. «Signatures». Paris: Éditions de l'Olivier / Points, 557 p.

_____. [1996] 2000. *La fin de l'exil*. T. 3 d'*À la merci d'un courant violent*. Coll. «Points». Paris: Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 504 p.

_____. [1998] 2000. *Requiem pour Harlem*. T. 3 d'*À la merci d'un courant violent*. Paris: Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 366 p.

Éditions utilisées pour l'étude paratextuelle

Roth, Henry. [1994] 1994. *Une étoile brille sur mount Morris Park*. T. 1 d'*À la merci d'un courant violent*. Paris: Éditions de l'Olivier, 398 p.

_____. [1995] 1995. *Un rocher sur l'Hudson*. T. 2 d'*À la merci d'un courant violent*. Paris: Éditions de l'Olivier, 481 p.

_____. [1996] 1998. *La fin de l'exil*. T. 3 d'*À la merci d'un courant violent*. Paris: Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 511 p.

_____. [1998] 2000. *Requiem pour Harlem*. T. 4 d'*À la merci d'un courant violent*. Paris: Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 366 p.

Édition anglaise de référence¹

Roth, Henry. [1994] 1995. *A Star Shines Over Mt. Morris Park*. T. 1 de *Mercy of a Rude Stream*. New York: Picador USA, 290 p.

_____. [1995] 1995a. *A Diving Rock on the Hudson*. T. 2 de *Mercy of a Rude Stream*. New York: Picador USA, 418 p.

_____. [1996] 1997. *From Bondage*. T. 3 de *Mercy of a Rude Stream*. New York: Picador USA, 397 p.

_____. [1998] 1999. *Requiem for Harlem*. T. 4 de *Mercy of a Rude Stream*. New York: Picador USA, 291 p.

Autres œuvres de Roth utilisées

Roth, Henry. [1968] 2001. *L'or de la terre promise*. Coll. «Les Cahiers Rouges». Préf. de Meyer Levin. Paris: Grasset, 528 p.²

_____. 1987. *Shifting Landscape. A Composite, 1925-1987*. Philadelphia, New York, Jerusalem: The Jewish Publication Society, 301 p.

Sur la vie et l'œuvre de Henry Roth

Chametzky, Jules. 1994. «Memory and Silences in the Work of Tillie Olsen and Henry Roth». In *Memory, Narrative and Identity : New Essays in Ethnic American Literatures*. Coll. «Literary Criticism / Ethnic Studies». Boston: Northeastern University Press, p. 114-127

¹ Le premier éditeur, pour les quatre tomes (1994-1998) : St. Martin's Press, New York.

² Le premier éditeur de *Call it Sleep* (1934, New York) : Robert O. Ballou.

- Gibbs, Alan. 2003. «Conversation with Robert Weil, March 2002 : Henry Roth's *Mercy of a Rude Stream*». *Studies in American Jewish Literature*, vol. 22, p. 154-162.
- Halkin, Hillel. 1994. «Henry Roth's Secret». *Commentary*, vol 97, n° 5 (May), p. 44-47.
- Kellman, Steven G. 2005. *Redemption : The life of Henry Roth*. New York et Londres: W. W. Norton & company, 371 p.
- _____. 2005. «The Education of Henry Roth». *New England Review*, n° 26, vol. 3, p. 10-42
- _____. 2008. «Living on Writer's Block : Henry Roth and American Literature». *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 26, n° 3 (spring), 2008, p. 21-33.
- Lévy, Paule. 2006. *Figures de l'artiste : Identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle*. Coll. «Lettres d'Amérique(s)». Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 147-148.
- Robin, Régine. 1999. «Confession à l'ordinateur : La Trilogie de Henry Roth». In *Écriture de soi et sincérité*, sous la dir. de Jean-François Chiantaretto. Coll. «Réflexions du temps présent». Paris: In Press, p. 101-112.
- Weber, Myles. 2006. «Henry Roth's Secret». *Michigan Quarterly Review*, vol. 45, n° 3 (Summer), p. 560-567.
- Wirth-Hesner, Hana. 1997. «Henry Roth (1906-1995)». In *Contemporary Jewish-American Novelists : A Bio-Critical Sourcebook*, sous la dir. de Joel Shatzky et Michael Taub. Westport (Connecticut): Greenwood Press, p. 327-334.
- _____. 1998. «Facing the Fictions: Henry Roth's and Philip Roth's Meta-Memoirs». *Prooftexts*, n° 18, p. 259-275.
- Wyatt-Brown, Anne M. 1998. «Creative Change: The Life and Work of Four Novelists : Jane Austen, E. M. Forster, Barbara Pym, and Henry Roth». *Journal of Aging and Identity*, vol. 3, n° 2, p. 67-75.

Sur le roman autobiographique, le genre littéraire, les questions de fiction, etc.

Baudelle, Yves. 2003. «Du roman autobiographique: Problèmes de la transposition fictionnelle». *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), p. 7-26.

_____. 2007. «Autofiction et roman autobiographique : incidents et frontière». In *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink. Coll. «Convergences». Québec: Nota bene, p. 43-70.

Colonna, Vincent. 2004. «Défense et illustration du roman autobiographique». *Acta*, vol. 5, n° 1 (printemps). <www.fabula.org/revue/cr/468.php>.

Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Coll. «Couleurs des idées». Paris: Seuil, 306 p.

Diaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Coll. «Romantisme et modernité». Paris: Champion, 695 p.

Gasparini, Philippe. 2000. «Est-il je ? Stratégie générique de *L'insurgé*». *Poétique*, n° 122 (avril), p. 209-232.

_____. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Coll. Poétique. Paris: Seuil. 393 p.

_____. 2008. *Autofiction: Une aventure du langage*. Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 339 p.

Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 388 p.

_____. 2004. *Fiction et Diction* précédé de *Introduction à l'architexte*. Coll. «Points essais ». Paris: Seuil, 236 p.

Godard, Henri. 1985. *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard, 474 p.

- Grell, Isabelle, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet. 2007. *Genèse et autofiction*. Coll. «Au cœur des textes». Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 262 p.
- Jacomard, Hélène. 1993. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Genève: Droz, 488 p.
- Laouyen, Mounir. 2001. «L'autofiction: une réception problématique». In *Frontières de la fiction*, sous la dir. de Alexandre Gefen et René Audet. Coll. «Fabula». Québec: Nota bene, p. 339-356.
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. [1997] 2004. *L'autobiographie*. Coll. «U. Lettres». Paris: Armand Colin, 315 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. [1989] 2003. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Coll. «Poétique». Paris: Seuil, 184 p.
- Schmitt, Arnaud. 2007. «La perspective de l'autonarration». *Poétique*, n° 149 (février), p. 15-29.

Ouvrages de référence

- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. [2002] 2004. *Dictionnaire du littéraire*. Coll. «Quadrige». Paris: Presses universitaires de France, 654 p.
- Martin-Bagnaudez, Jacqueline. 1990. *Petit dictionnaire d'architecture*. Paris: Desclée de Brouwer, 139 p.
- Stalloni, Yves. 2006. *Dictionnaire du roman*. Paris: Arman Colin, 309 p.
- Suhamy, Henri. 1989. *Les figures de style*. Coll. «Que sais-je?». Paris: Presses universitaires de France, 126 p.